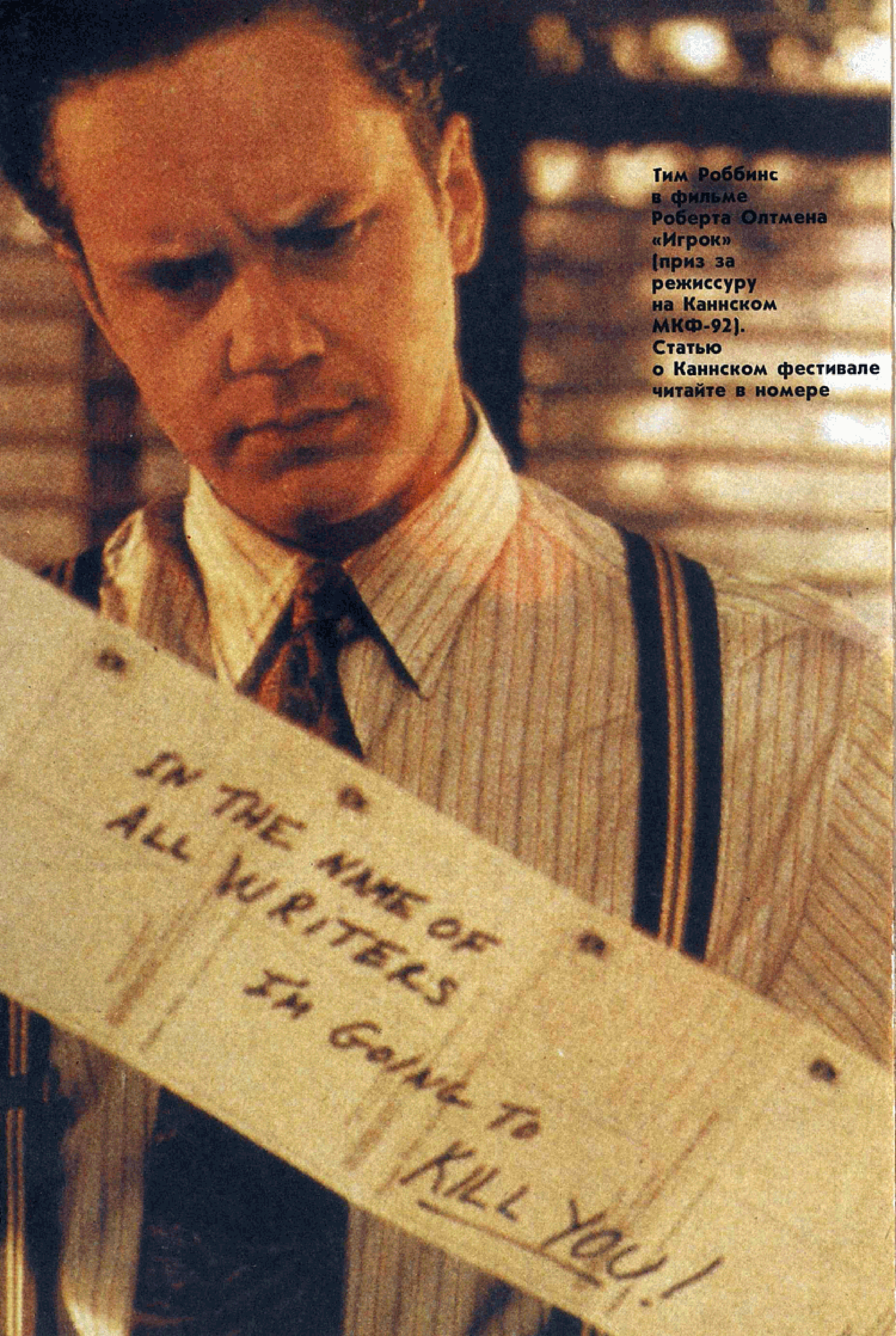
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

92





Тим Роббинс в фильме Роберта Олтмена «Игрок» (приз за режиссуру на Каннском МКФ-92). Статью о Каннском фестивале читайте в номере



ИСКУССТВО КИНО

9 92

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

In this issue:

Художественный редактор Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.
Технический редактор Николаева И. А.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 7.07.92
Подп. к печати 14.08.92
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 34 650 Заказ 1069
Цена 1 руб. 95 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Министерства печати и информации Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области

Издание Конфедерации Союзов кинематографистов

Александр Янов

Три утопии

(М. Бакунин, Ф. Достоевский и К. Леонтьев)

1. Ставрогин и Мефистофель

Тема «Бакунин и Достоевский» не нова. Достаточно вспомнить нашумевшую в свое время статью Л. Гроссмана, в которой утверждалось не более и не менее, что «единственный раз на протяжении целого полустолетия маска с лица Бакунина была приподнята, и сущность труднейшей психологической проблемы разрешена до конца в одной замечательной художественной интуиции... Ставрогин — это яркий рефлектор перед лицом Бакунина[1]. Статья произвела сенсацию. Гроссмана пылко поддерживали и энергично опровергали. Дискуссия захватила виднейших представителей тогдашней социологии и литературоведения: Б. Горева, В. Сакулина, В. Спиридонова, Ю. Стеклова, Вяч. Полонского. Копья ломались целых два года. Вопрос остался открытым.

Менее всего было бы уместно сейчас продолжать неоконченный спор. Упоминаю я о нем лишь затем, чтобы показать, что проблематика эта имеет уже свою историю. По сути же дела, проблема кажется мне неразрешимой. Конечно, с избранной тогдашними оппонентами точки зрения, согласно которой Бакунин и Достоевский представлялись полярными противоположностями, антиподами, оказывалось возможным трактовать Ставрогина как неудачную сатиру на главного «Беса».

Между тем Ставрогин — и впрямь сатира, только на явление гораздо более глубокое и более ненавистное Достоевскому. И главное, написанная с позиций, которые, как ни покажется это на первый взгляд парадоксальным, в высшей степени близки самому Бакунину.

Что призван олицетворять Ставрогин? Европеизированный интеллект, рацио, до такой степени очищенный от чувства и веры, что он органически не способен уверовать во что бы то ни было — будь то шигалевский рай, женская любовь, атеистический «муравейник», материнская привязанность или православный Бог. Ставрогин — не бес, Ставрогин — искуситель бесов, Мефистофель бесовства, Пигмалион навыворот, презирающий свою Галатею. Он оскоплен своим гипертрофированным рацио, он ни холоден, ни горяч, он тепл и потому не может прилепиться душой ни к одному из общественных движений, а потому — ренегат. Он изменил православию, в которое вовлек неверующего Шатова, и атеизму, в который вовлек верующего Кириллова, чем погубил обоих, изменил Лизе с Дашей и Даше с Лизой, России с Европой и Европе с Россией, изменил всему, чему можно изменить на этом свете, запутал всех, запутался сам — и погиб в петле, как Иуда. Ставрогин (читай: интеллект без веры) ренегат в принципе. И все оттого, что «гордость» убила в нем «смирение», интеллект убил веру. В этом противоположении движется мысль Достоевского.

Но в этом же противоположении движется и мысль Бакунина. Ибо он, и это никем и никогда не подвергалось сомнению, веровал. Веровал страстно, пламенно, фанатически. Веровал, разумеется, в свои идеи «всеобщего разрушения» как залог сотворения нового и прекрасного мира и в родственные им идеи славянского мессианизма, несущего человечеству все, «что есть инстинктивного и творческого в мире», главным образом «историческое чувство свободы».

Так же как и Достоевский, Бакунин ненавидел гипертрофированное европейское рацио, называл «доктринализмом», так же противопоставлял ему непосредственную, недоступную интеллекту «народную правду», «свободную от закоренелых и на Западе в закон обратившихся предрассудков».

И Бакунин никогда не изменял своей вере и своей ненависти. И Достоевский знал это. Вот почему Петр Верховенский у него «мошенник, а не социалист».

Но если так, то очевидно же, что либо Достоевский не имел намерения изобразить Бакунина, либо изобразил, но создал карикатуру. И в том, и в другом случае предположение, что «сущность труднейшей психологической проблемы разрешена до конца», не подтверждается. Но разве суть в этом? На самом деле Ставрогин оказывается ключом не к «психологической проблеме», но к философскому обобщению большой объяснительной силы, неизмеримо более важному, нежели гипотеза о его прототипе. Потому что именно в этом художественном образе Достоевский попытался воплотить свою генеральную, пронизывающую всю его публицистику идею о неспособности интеллекта

---

[1] Спор о Бакунине и Достоевском. М., 1926, с. 8, 34.

разгадать законы общественного устройства, открытые лишь интуиции верующего, о том, что интеллект — Мефистофель общественного сознания, провоцирующий его на неисполнимые, безумные акции, неотвратимо влекущий в исторический тупик безверия, преступления и бесовства.

Вследствие этого социальная функция и само существование носительницы этого рацио — интеллигенции — оказывается сомнительным и даже при определенных условиях вредным. В самом деле, если не для открытия законов общественного устройства, если не для их идейного освоения, если не для просвещения народного существует интеллигенция, то для чего она?

Если законы эти открыты лишь неиспорченной ложным просвещением интуиции, лишь непосредственному чувству человека из массы, если «народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и его учение», если народ «вместе с ним, с Христом, уж, конечно, принял и истинное просвещение» и «христианство народа нашего есть и должно оставаться навсегда самою главною и жизненной основой просвещения его», если таким образом вся информация, необходимая для идеального общественного устройства, дана заранее в заповедных глубинах народного духа и задача заключается в том, чтобы извлечь ее из этих изначальных метафизических глубин, а интеллект способен лишь фальсифицировать эту задачу, то зачем он тогда, интеллект?

Вот отчего «мы, то есть интеллигентные слои нашего общества,— теперь какой-то уж совсем чужой народик, очень маленький, очень ничтожненький». Вот отчего «это мы должны преклониться перед правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти из Четьи-Минеи»[2].

Согласитесь, что там, где в качестве кодекса и конституции идеального общественного устройства предполагаются Четьи-Минеи, интеллекту делать нечего. Там он должен быть принижен, истреблен, разрушен вместе с порожденным и ложным просвещением и институциональной структурой.

Вот что означает на деле знаменитое бакунинское: «Разрушение есть созидание».

Это не парадокс, это — вера. Вера, общая у Бакунина с Достоевским.

Вера в то, что, содрав, разрушив верхний, порочный, неистинный слой социальной структуры, мы найдем под ним вечный и неизменный пласт «народной правды», метафизический источник добра и истины, «истинное просвещение», освобожденное от сатанинских «хитростей разума». Но в этом же основополагающем убеждении разгадка и пресловутого «византизма» Константина Леонтьева, «византизма», «как сложная нервная система, пронизывающего весь великорусский общественный организм».

В каждой из трех страстных и искренних проповедей мы роковым образом наталкиваемся на одно и то же отрицание исторического творчества, своего рода культурный нигилизм, апеллирующий против социальной лжи — к интуиции, против сознательного творчества — к стихии народной жизни и веры.

Методология эта, отрицающая логику и потому для нее неуязвимая, имеет, однако, свою ахиллесову пяту, свой незащищенный нервный узел. Состоит он в неизбежной произвольности метафизических начал, положенных в ее фундамент, ее постулатов. Достоевский, как мы видели, полагал таким абсолютным началом «христианское просвещение народа», тогда как Бакунин — его «историческое чувство свободы», а Леонтьев и вовсе «византизм». Поэтому столь родственным друг другу мыслителям бесполезно было бы спорить друг с другом. У них не было единой почвы для спора: одно начало вполне и безоговорочно исключало другое.

Бесполезно было бы и нам с ними или с их сегодняшними последователями спорить: общепринятая логика ими принята не была. Но ведь есть и другой путь. Разве не резонно исследовать созданные ими на основе общей иррациональной методологии вполне рациональные идеологические конструкции, тем более что все они претендовали на роль пророчеств или, говоря современным языком, политических прогнозов? Это дает нам счастливую возможность проверить, оправдала ли история их пророчества, оказались ли действительно работающими их прогнозы, многократно проигранные на одной и той же методологической основе всесозидающего «народного духа» — от крайней леворадикальной утопии Бакунина до столь же крайней праворадикальной утопии Леонтьева, от 60-х до 80-х годов XIX столетия.

2. Утопия Бакунина (начало 60-х годов)

Обратимся сперва к анализу методологии. «Русский народ движется не по отвлеченным принципам,— утверждает Бакунин,— он не читает ни иностранных, ни русских книг, он чужд западным идеалам, и все попытки доктринализма консервативного, либерального, даже революционного подчинить его своему направлению будут напрасны... У него выработались свои идеалы, и составляет он в настоящее время могучий, своеобразный, крепко в себе заключенный и сплоченный мир, дышащий весенней свежестью... Свободный от закоренелых и на Западе в закон обратившихся предрассудков религиозных, политических, юридических, социальных, он в историю внесет новые начала и создаст цивилизацию иную: и новую веру, и новое право, и новую жизнь»[3].

Таким образом, корневой, органический фундамент, в котором задана вся освободительная информация, обнаруживается сразу. При этом Бакунина, так же как и Достоевского, нисколь-

[2] Достоевский Ф. Полн. собр. худ. произв., т. 2. М.-Л., 1929, с. 256, 186.

[3] Бакунин. М. Народное дело. Романов, Пугачев или Пестель. М., 1917, с. 34.

ко не смущает «непросвещенность» этого фундамента. Он знает, что «народ наш, пожалуй, груб, безграмотен... Но зато в нем есть жизнь, есть сила, есть будущность; — он есть... А нас, собственно, нет; наша жизнь пуста и бесцельна...» Не правда ли, как естественно продолжается эта тирада словами Достоевского: «Мы какой-то уж совсем чужой народик, очень маленький, очень ничтожненький»?

Бакунина не смущает даже то, что народ почерпнул свое просвещение все из тех же Четьи-Миней, в частности, что он верит в царя. «Здесь не место углубляться в причины этого факта многозначительного,— восклицает он,— потому что, рады мы этому или нет, он обуславливает непременно и наше положение, и нашу деятельность». Конституция будущего идеального устройства задана заранее. В Четьи-Минеях. И Бакунин, как и Достоевский, не решится ее оспорить. «Царь,— добавит он,— идеал русского народа, это род русского Христа, отец и кормилец русского народа»[4].

Где же здесь слой социальной структуры, предназначенный к сдиранию, к разрушению для освобождения подземных вулканических сил «народного духа»? Наличествует и он. «Теперь народ за царя,— говорит Бакунин,— и против дворянства, и против чиновничества, и против всего, что носит немецкое платье. Для него все враги в этом лагере официальной России, все, кроме царя»[5].

«Немецкое платье» упомянуто здесь не для риторики. С ним подходим мы еще к одной органической черте исследуемой методологии: подлежащий разрушению слой объявляется не просто чужеродным, но и навязанным народу извне, порождением иностранного «духа». И свержение этого «духа» с его русского пьедестала суть непременное предварительное условие строительства новой жизни. В данном случае в качестве этого лжекумира и Мефистофеля «русского духа» фигурирует дух немецкий, воплотившийся в «германской правительственной системе».

Вот как вкратце формулирует Лагардель эту черту бакунинской утопии: «Перед лицом германской расы, живого выражения догмата и авторитета, славянство представляет то, что есть инстинктивного и творческого в мире. Если Россия стонет под политическим гнетом, то это потому, что она испытывает влияние Германии и ее правительственной системы. Стоит только овободить ее от этих германских цепей, и она распространит в цивилизованном мире то чувство свободы, которое есть ее исторический штемпель»[6]. Вот отчего судьба революции и царя зависят от того, с кем пойдет царь — со своим народом или с немцами. «Поэтому весь вопрос состоит в том: хочет ли он быть русским земским царем Романовым или голштейн-готорпским императором петербургским? Хочет он служить России, славянам или немцам? Но что если вместо царя-избавителя, царя земского народные посланцы встретят в нем петербургского императора в прусском мундире, тесносердечного немца, окруженного синклитом таких же немцев? Ну, тогда не сдобровать и царизму, по крайней мере, императорскому, петербургскому, немецкому голштейн-готорпскому»[7].

Ясно, что на самое монархическую и православную структуру четьи-минейской конституции Бакунин не посягает, ей он, напротив (в случае освобождения от немецких, чиновничьих институтов и признания народного «самоуправления»), предсказывает величие и могущество. «Если бы — говорит он торжественно,— в этот роковой момент... царь земский предстал перед всенародным собором, царь добрый, царь правдивый... готовый устроить народ по воле его, чего бы не смог сделать с таким народом? Кто смел бы восстать против него? И мир, и вера восстановились бы, как чудом... и никакая враждебная сила не была бы в состоянии бороться против соединенного могущества царя и народа»[8].

В том-то, по тогдашним представлениям Бакунина, и состоит генеральное преимущество России перед «окоченелой европейской жизнью», что, во-первых, в ее «черном народе, русском, добром и угнетенном мужике» «выработался ум крепкий и здоровый, зародыш будущей организации», что, во-первых, сохранился у России ее народный земский царь, способный содрать верхний институциональный слой «без потрясений, без жертв, даже без усиленной борьбы и шума», и, в третьих, что сделать все это можно, отстранив развращенную европейским доктринализмом «образованную часть общества», интеллигенцию.

Вот почему когда перед русским революционером встанет вопрос, за кем идти, «за Романовым, за Пугачевым или, если новый Пестель найдется, за ним? Скажем правду, мы охотнее всего пошли бы за Романовым, если б Романов мог и хотел превратиться из Петербургского императора в царя земского»[9]. Разумеется, если это окажется невозможно, если Романов не сможет или не захочет, тогда разрушение структуры, расчистка места для готовой «народной организации» произойдет по-пугачевски, с кровью. Но все равно, условием ее останется устранение последышей Пестеля — интеллигентов с их «абстракциями» и «доктринами», которые непременно попытаются по европейскому своему невежеству замутить первозданную чистоту народного дела. «Никому он не может поручить этого дела, потому что никто в образованном русском мире не жил еще его жизнью»[10].

Но зато если удастся отстранить от «народной организации» доктринеров, если народ поймет, что «западные абстракции, консервативные ли, либерально-буржуазные или даже демократические к нашему русскому движению неприме-

---

[4] Там же, с. 29.
[5] Там же, с. 27.
[6] Там же, с. 5.
[7] Там же, с. 30.
[8] Там же, с 30—31.
[9] Там же, с. 43.
[10] Там же, с. 33.

нимы», то исполнится главный прогноз бакунинской утопии: «Славяне могут и должны перелить свою внутреннюю политику, как свежие весенние соки, в жилы окоченевшей европейской народной жизни». После того, разумеется, как «созиждется единое вольное восточное государство» и «столицей его будет Константинополь».

3. Утопия Достоевского (70-е годы)

Достоевский глубже и основательнее Бакунина. Его аргументация историчней и, если можно так выразиться, глобальней, а рекомендации и прогнозы более конкретны. Обосновать свою вражду к социализму и атеизму он желает тысячелетней борьбой католицизма с православием, Великого Инквизитора — с христианством, мечты о «механическом, без Бога, устройстве жизни» — с мечтой о подлинном духовном «братстве во Христе». Современный конфликт вырастает под его пером в конфликт исторический, вселенский, библейский. Естественно, что историю конфликта начинает он со времен античных.

В самом деле, «Древний Рим первый родил идею всемирного единения людей и первый думал практически ее выполнить в форме всемирной монархии. Но эта формула пала перед христианством — формула, а не сама идея... Пала лишь идея всемирной римской монархии и заменилась идеалом всемирного же единения во Христе. Этот новый идеал раздвоился на восточный, то есть идеал совершенно духовного единения людей, и на западноевропейский, римско-католический, папский, совершенно обратный восточному»[11].

Так формируются два полюса исторической драмы и устанавливается ее «отрицательный герой», антихрист — «католичество, продавшее давно уже Христа за земное владение... и бывшее, таким образом, главнейшей причиной материализма и атеизма Европы; это католичество, естественно, породило в Европе и социализм»[12].

Итак, антихрист двулик, как Янус, и обе грозные его ипостаси — папство и социализм — едины в том, что «имеют задачей разрешение судеб человечества уже не по Христу, а вне Бога и вне Христа», угрожают самому существованию мира. Угрожают уже давно, но именно сейчас, по истечении 1877 года после рождества Христова, «она накануне падения, ваша Европа, повсеместного, общего и ужасного. Муравейник... подкопан... Наступит нечто такое, чего никто и не мыслит. Все эти парламентаризмы, все исповедуемые теперь гражданские теории, все накопленные богатства, банки, жиды, все это рухнет в один миг и бесследно... Все это «близко и при дверях»... предчувствую, что подведен итог»[13].

Апокалиптические предчувствия предрасполагают к пророчествам, в которых вырастают величественные контуры спасительницы мира, России, обусловленные исключительно тем, что единственный на свете «народ русский в огромном большинстве своем — православен и живет идеей православия в полноте... В сущности, в народе нашем кроме этой «идеи» и нет никакой, и все из нее одной исходит»[14].

Стало быть, существо вселенского конфликта, движущего историческую драму, в том, что «в восточном идеале — сначала духовное единение человечества во Христе, а потом уж, в силу этого духовного соединения всех во Христе, и несомненно вытекающее из него правильное государственное и социальное единение, тогда как по римскому толкованию наоборот»[15]. Вот почему не социальная и не политическая борьба несет избавление от зла, не социалисты, которые «жаждут муравейника, а пока зальют мир кровью»[16], которые в ослеплении своем всего лишь служат бессознательно антихристу — папству, ибо «католичеству даже выгодны будут резня, кровь, грабеж и хотя бы даже антропофагия. Тут-то оно и может надеяться поймать на крючок в мутной воде свою рыбу... и очутиться вновь, но уже всецело и наяву, нераздельно ни с кем и единолично «земным владыкою и авторитетом мира сего» и тем окончательно уже достигнет цели своей»[17]. Вот почему, «когда все рухнет, волны разобьются лишь о наш берег»...

Таковы противоборствующие силы в драматической утопии Достоевского, такова их расстановка и соотношение накануне окончательной шибки в ходе разрешения «восточного вопроса». Отсюда уже сама собою вытекает и программа — внутри- и внешнеполитическая. Внутри должны быть освобождены подземные православные силы народа русского, для чего необходимо должен быть содран и разрушен внешний культурный слой ложного европейского просвещения, сокрушен неисправимый «чужой народик» — интеллигенты, роковая ошибка которых «в том, что они не признают в русском народе церкви. Я не про здания церковные теперь говорю и не про причты, я про наш русский «социализм» теперь говорю... цель и исход которого всенародная и вселенская церковь, осуществленная на земле, поколику земля может вместить ее»[18].

Подробности «русского социализма» изложены в откровениях старца Зосимы и, сверх того, в возобновленном в последний год жизни Достоевского «Дневнике писателя»: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов всесветным единением во имя Христово. Вот наш русский социализм»[19].

Прогнозы эти несомненно отличны от реко-

---

[11] Достоевский Ф. Дневник писателя. Берлин, 1922, с. 237.
[12] Там же, с. 489.
[13] Там же, с. 631.
[14] Там же, с. 665.
[15] Там же, с. 238.
[16] Там же, с. 319.
[17] Там же, с. 498.
[18] Там же, с. 666.
[19] Там же.

мендаций Бакунина, так как для освобождения фундаментальных сил «русского духа» разрушать предлагается слой не институциональный, а культурный, не германский, а европейский, не чиновничье-интеллигентский, а только интеллигентский. Но различия эти касаются деталей, формы, конструкции, а не существа дела. Различия — оттого, что в основание утопии положено иное начало: не «народная организация», а «народная вера». «С Востока и пронесется новое слово мира навстречу грядущему социализму, которое может вновь спасти европейское человечество. Вот назначение Востока, вот в чем для России заключается восточный вопрос... Но для такого назначения нам нужен Константинополь, так как он центр Восточного мира... Константинополь должен быть наш, завоеван нами, русскими, у турок и остаться нашим навеки»[20].

С этим вновь возникающим видением Константинополя мы вступаем на почву внешнеполитических прогнозов Достоевского. Они тоже отличны от прогнозов Бакунина. Если для Бакунина вселенским дьяволом выступает «немецкий дух» и соответственно — Германия, то в утопии Достоевского на эту роль претендует в качестве «обнаженного меча папства» и «родины социализма» — Франция. Ей уверенно пророчит он несомненное и самое мрачное будущее: «Франция отжила свой век... разделилась внутренне и окончательно сама на себя навеки... в ней никогда уже более не будет твердого и единящего всех авторитетного правления, здорового национального и единящего центра», «Францию ждет судьба Польши, и политически жить она не будет...»[21] Что же до Германии, руководимой Бисмарком, «единственным политиком в Европе, проникающим гениальным взглядом своим в самую глубь фактов» и прозревшим в результате «самого страшного врага Германии в католицизме и порожденном католицизмом чудовище — социализме»[22], то с нею как раз дело обстоит с точки зрения Достоевского вовсе не так безнадежно.

Конечно, она в непомерных своих притязаниях ошибается, конечно, «не она остановит чудовище: остановит и победит его воссоединенный Восток и новое слово, которое скажет он человечеству»[23]. Но во всяком случае, имея в виду общего врага, с нею можно договориться по-доброму. Тем более — «что Германии делить с нами? Объект ее — все западное человечество. Она себе предназначила западный мир Европы, провести в него свои начала вместо римских и романских начал и впредь стать предводительницей его, а России она оставляет Восток. Два великие народа, таким образом, предназначенных изменить лик мира сего...»[24]

Стало быть, прогноз таков: Россия спасет Запад и потом великодушно оставит его во владение Германии. В обмен, разумеется, на Восток и Константинополь. И «два великих народа» завершат, таким образом, рука об руку свое триумфальное шествие по христианскому миру. «Во всяком случае, одно кажется ясным, именно: мы нужны Германии даже более чем думаем. И нужны мы ей не для минутного политического союза, а навечно»[25].

Такова в общих чертах совокупность прогнозов Достоевского, такова его утопия, такова картина мира, естественно вытекающая из исследуемой методологии.

4. Утопия Леонтьева (80-е годы)

Константин Леонтьев смотрел на вещи трезвее, чем Достоевский. Да и то сказать, 80-е годы требовали трезвости. Сокрушительная неудача обоих крестовых походов на Константинополь, воспетых Погодиным и Достоевским в 1853 и в 1878 годах, убийство царя и «измена» Болгарии надолго излечили русских консерваторов от мечтаний о спасении Европы посредством распространения на нее «русского духа», будь то в форме «народной организации» или «народной веры».

Н. Данилевский первый указал на возможность принципиально отмежеваться от Европы, от ее задач, проблем и потрясений, отрицая само понятие всемирной истории и введя вместо него «теорию культурно-исторических типов», самодовлеющих и независимых друг от друга, как независимы, допустим, рыбы и млекопитающие. И для его ученика Леонтьева Европа уже вовсе не «вторая родина», как для Достоевского, которую нужно спасать, но вредный и опасный источник либеральной и демократической заразы. Не Россия должна спасать Европу, а Россию надо спасать от Европы. Спасать, потому что «северный исполин заболел либеральной горячкой; он заразился бактериями западной демократии»[26].

Ясно поэтому, что Леонтьев уже не верит, как Достоевский, в спасительную силу «всемирного братства во Христе», заложенную в православии русского «простого народа», он не верит даже в полицейскую силу православия, даже и в сам этот «народ», не желает перед ним «преклоняться и ждать от него правды». Он неизлечимо в нем разочаровался. «Русский простолюдин наш... вместо того чтобы стать нам примером, как мы, националисты, когда-то смиренно и добросердечно полагали... стал теперь все более и более проявлять наклонность... заменить почти европейского русского барина почти европейскою же сволочью с местным оттенком бессмысленного пьянства и беззаботности в делах своих»[27].

Казалось бы, такие кардинальные сдвиги во взглядах должны были побудить Леонтьева от-

[20] Там же, с. 489, 486.
[21] Там же, с. 494—495.
[22] Там же, с. 493.
[23] Там же, с. 498.
[24] Там же.
[25] Там же.
[26] Леонтьев К. Сочинения, т. 5, с. 233.
[27] Там же, с. 246.

казаться от столь зыбкой методологии. Хотя бы потому, что прогнозы, основанные на ней, жестоко не оправдывались. Однако это не совсем так: он не отбрасывает ее, а лишь пытается ее модернизировать. Это обстоятельство не может не наводить на мысль внутренней логической связи между любыми модификациями консервативно-националистических идеологий именно с этой методологией, предполагающей спасти мир, уничтожив интеллигенцию и апеллируя к традициям, заложенным непосредственно в несказанных глубинах и безднах «народного духа».

Для того и модернизирует ее Леонтьев; для того и отсекает жестоко ее скомпрометированные аспекты и всею силой своего публицистического дарования старается придать ей новый блеск и авторитет; для того и критикует, чтобы спасти ее от уничтожающей критики истории. С этой целью он вводит понятие «византизма», иначе говоря, политической культуры народа, бессознательно до самых глубин проникнутой неевропейским, восточноримским политическим преданием. Культуры, въевшейся во все поры национального сознания и доминирующей, независимо от нашей воли, над всеми нашими привычками и акциями. «Нас крестят по-византийски; нас отпевают и хоронят по византийскому уставу. В церковь ли мы идем, лоб ли мы дома крестим, царю на верность присягаем — мы продолжаем византийские предания; мы являемся чадами византийской культуры»[28]. Это попросту выше нас и сильнее.

Таким образом, в новой форме политического стереотипа, своего рода генетического кода, органического строения национального сознания вновь всплывает та потонувшая будто консервативная Атлантида, тот материк первозданной народной культуры, в котором задана вся историческая программа народа. «Дворянин привык начальствовать над крестьянином... Мужик привык испокон веку повиноваться «господам»... И все русские люди, начиная от придворного сановника и до последнего батрака, давно знали и знают теперь, что они повинуются одному и тому же Самодержавному Государю». «Как мы отречемся от того душевного наследия, от тех вековых привычек, которые перешли преемственно к нашему народу и к правящим классам нашим?.. Мы не можем, не разрушая Россию, заставить организм ее иметь других предков, принять не тот тип, который он от них наследовал»[29].

Для Достоевского «народная правда» хороша тем, что она совпадает с идеалом абсолютного Добра, что она прекрасна и истинна. Леонтьеву нет дела до Добра. «Душевное наследие» его народа, его «правда» проста и цинична. И хороша она лишь тем, что — своя, ни на что не похожая, наша правда, тем, что другой, хотим мы или не хотим, нам не дано. Но разве это не совпадает с заклинанием Достоевского преклониться перед правдой народной и признать ее за правду, даже если она вышла бы из Четьи-Минеи? Так вот что на самом деле записано в этих священных Четьи-Минеях, в этом евангелии «народной правды», уличает его Леонтьев. Вы хотели «правды»? Вот она, ваша правда — откровенная апология деспотизма.

Но помним мы и то, что исследуемая методология требует не только утверждения «народной правды», какова бы она ни была, но и отрицания чужеродного институционального или культурного слоя общественной структуры. И здесь Леонтьев сохраняет абсолютную верность методологии Достоевского и Бакунина. Только у него в этой роли выступает не «германская правительственная система», как у Бакунина, и не «чудовище атеистического социализма», как у Достоевского, а бактерии западной демократии, конституировавшиеся в России как социальный слой «просвещенного мещанства». Что совершенно, впрочем, соответствует бакунинской «образованной части общества» и «чужому народику» Достоевского.

И уже самый тот факт, что, несмотря на все «душевное наследие», несмотря на весь генетический «византизм» России, просвещенное мещанство это укоренилось в ней все-таки неистребимо, служит Леонтьеву внятным сигналом неблагополучия. Он гораздо более Достоевского напуган опасностью чужеродного слоя. Режим, позволивший этому слою разрастись, подобно раковой опухоли, не устраивает Леонтьева. И он, как и все консерваторы — и в противоположность охранителям,— выступает яростным его критиком. Режим этот, по его убеждению, болен неизлечимо. И спасти его одним обращением к стихии народной жизни, к первоэлементу методологии — «византизму» — представляется Леонтьеву неисполнимым. Ибо сам этот первоэлемент стремительно размывается наносным европеизмом, и любезная его сердцу мечта о «новой, оригинальной, славяно-азиатской цивилизации»[30] под угрозой. Он даже полагает, что вообще «на старой, почти 1000-летней, великорусской почве, в старых пределах и особливо при старых столицах, при слишком въевшихся в нашу кровь петровских преданиях, на $^3/_4$ европейских, нельзя осуществить эту реальную мечту»[31].

Казалось бы, Бакунин и Достоевский слишком свято верили в первоэлемент методологии, а Леонтьев слишком явно напуган опасностью чужеродного слоя, чтобы политические прогнозы их и рекомендации совпадали. Однако...

Однако Леонтьев и тут остается верен их методологии. И так же, как они, он пытался сконструировать такую внешнеполитическую ориентацию России, чтобы сила ее, так сказать, компенсировала слабость первоэлемента. «Нужен крутой поворот,— постулирует он,— нужна новая почва, новые перспективы и совершенно непривычные сочетания, а главное — необходим новый центр, новая культурная столица»[32].

Да уж не о Константинополе ли опять

[28] Там же, т. 6, с. 335.

[29] Там же, т. 7, с. 429, 436.

[30] Там же, т. 5, с. 420.

[31] Там же, т. 6, с. 87.

[32] Там же, т. 5, с. 421.

речь? — может спросить искушенный читатель. Увы, о нем.

«Таким поворотным пунктом для нас, русских, должно быть взятие Царьграда и заложение там основ новому культурно-государственному зданию». Согласитесь, что это могло бы быть цитатой и из Достоевского, и из Бакунина. Да, к разрешению всех проблем третьей утопии с каким-то фатальным постоянством призывается все тот же вожделенный призрак Константинополя — хрустальная мечта, неутоленная страсть всех русских консерваторов второй половины прошлого века.

Впрочем, в самой утопии многое изменилось. Если Достоевский, как мы помним, пророчествовал «близкое и при дверях» кровавое падение Европы, которую Россия со своим «новым словом» предназначена спасать среди апокалиптических ужасов, предварительно, впрочем, разобравшись «без европейской опеки с нашими общественными идеалами, непременно исходящими от Христа и личного самосовершенствования»[33], то прагматику Леонтьеву такой простодушный идеализм смешон. Не спасать собирается он Европу, а разрушить раз навсегда этот постоянно действующий источник опасного эгалитарного излучения. И прежде всего, конечно, Францию, ибо «Франция — это романо-германская Европа по преимуществу»[34].

«Я не знаю, почему бы людям, желающим России идеального блага (то есть духовной независимости), не желать от всего сердца гибели и окончательного унижения той стране или той нации, которой дух и во дни величия, и во дни падения представлял и представляет собой квинтэссенцию западной культуры, хотя и отжившей, но еще не утратившей вполне своего авторитета в глазах того отсталого большинства русской интеллигенции, которое теперь еще имеет наивность верить в какое-то демократическое и благоденствующее человечество»[35]. Тем более что «разрушение Парижа сразу облегчит нам дело культуры даже и внешней в Царьграде»[36].

Таким образом, внешнеполитический аспект леонтьевской утопии включает в себя три основных пункта: «1. Скорая война с Австрией или Англией. 2. Соглашение с Германией. 3. Анархия во Франции»[37]. Основной замысел — использовать Германию как таран для окончательного сокрушения Франции и пробуждения в ней анархической агонии. Подсобный замысел — отдать Германии прибалтийский северо-запад, приобрести Босфор ценою Финского залива. «Нет разумной жертвы, которой нельзя было бы принести Германии на бесполезном и отвратительном северо-западе нашем, лишь бы этой ценой купить себе спокойное господство на юго-востоке, полном будущности и неистощимых как вещественных, так и духовных богатств...»[38]

Все лукавство этого «обмена» обнаруживается лишь тогда, когда мы начинаем понимать, что вместе с северо-западом отдаем мы Германии и то «петровское тусклое окно в Европу», через которое проникла к нам «эгалитарная зараза», окно, которое «тогда потемнеет и обратится в простой торговый васисдас»[39]. И «чем скорее станет Петербург чем-то вроде балтийского Севастополя или балтийской Одессы, тем, говорю я, лучше»[40].

Лишь эта хитрая комбинация может, по убеждению Леонтьева, дать России искомый выход из всех ее затруднений. Война, которая даст повод и возможность содрать чужеродный культурный слой, раздавить интеллигенцию, ибо это будет война против ее либеральных и демократических идеалов. Война в союзе с авторитарной Германией против эгалитарной Франции и либеральной Англии. Откровенно империалистическая война за Босфор, открывающая принципиально новые перспективы для всей европейской политики России, ибо, как писал Энгельс: «Царьград в качестве третьей Российской столицы — это означало бы... не только духовное господство над восточноевропейским миром, это было бы также решающим этапом в установлении господства над Европой»[41]. Война, предназначенная служить поистине поворотным пунктом в судьбе России. «Скорая и несомненно удачная война, долженствующая разрешить восточный вопрос и утвердить Россию на Босфоре, даст нам сразу тот выход из нашего нравственного и экономического расстройства, который мы напрасно будем искать в одних внутренних переменах»[42].

Такова утопия Леонтьева, таковы пророчества и прогнозы, к которым он пришел, следуя известной нам методологии, старательно и трезво скорректированной им применительно к ситуации 80-х годов.

5. Методология реакционной демократии

Какая бездна страсти, ума и таланта, политической изобретательности и идеологического конструирования положена на эти построения, сколько надежд и веры утратилось с ними, и все зря, напрасно, бесплодно! Ведь мы вели речь о самостоятельных, серьезных мыслителях, ведь все они искренне верили, что их проекты — единственно возможные пути России.

А на самом деле пророчествуемые ими пути оказались, как небо от земли, далеки от действительных ее путей, прогнозы их не сбывались, конструкции рушились.

Словно бы некий рок над ними смеялся: когда они предсказывали революцию, наступала реакция. Когда они предсказывали войну, воцарялся мир. Когда они предсказывали падение Европы, она укреплялась. Когда они предсказыва-

[33] Достоевский Ф. Дневник писателя, с. 633.
[34] Леонтьев К. Соч., т. 5, с. 432.
[35] Там же, с. 434.
[36] Там же, с. 436.
[37] Там же, с. 421.
[38] Там же, с. 341—342.

[39] Там же, т. 6, с. 88.
[40] Там же, т. 5, с. 426.
[41] Маркс К., Энгельс Ф. Полн. собр. соч., т. 22, с. 18.
[42] Леонтьев К. Соч., т. 5, с. 421.

ли союз с Германией против Франции, заключался союз с Францией против Германии.

Три вполне реалистичные, по мысли их авторов, идеологические конструкции, три пророчества на наших глазах обратились в прах; в три памятника политической недальновидности, в три реакционных утопии. Одно уже это обстоятельство делает фигуры их авторов трагическими и заставляет задуматься над причиною столь постоянного, столь рокового их бесплодия, над причиною кардинальных неудач их прогнозов даже в деталях, даже в частных вопросах.

К сожалению, мы должны пока оставить в стороне проблему социологических, по выражению Плеханова, эквивалентов этих идеологий — и потому, что они были различны в каждом из этих случаев, и потому, что проблема эта заслуживает специального разговора. Интересующая нас здесь методологическая сторона дела и без того достаточно сложна. Ибо может ли быть сомнение в том, что идеологические конструкции, разобранные нами, казалось бы, предельно далекие друг от друга как по субъективным целям и намерениям авторов, так и по своим социологическим эквивалентам, объективно, на деле оказались поразительно сходными, а в основополагающих своих элементах и попросту одинаковыми.

Поневоле приходится сделать вывод, что именно общая им всем методология, которую уместно было бы определить как реакционно-демократическую, обусловила их нереалистичность, их крушение, их утопизм, независимо даже от того, создавались ли они левыми или правыми радикалами, проповедниками «народной организации», «народной веры» или «народного византизма».

И, с другой стороны, лишь проанализировав по возможности весь спектр русских реакционно-демократических утопий, мы можем отчетливо представить себе саму методику их конструирования, по крайней мере, в главных ее очертаниях.

Итак, в основе ее лежит представление о некоем однажды и навсегда сложившемся, неподвижном народном характере, как об аккумуляторе добра и истины, как о субъекте правильной идеологии и идеального общественного устройства, словно бабочку в коконе, заключающем в себе готовые формы и правила общежития. Эта подземная стихийная мощь требует лишь освобождения из-под чужеродных напластований. Помочь освободить ее, помочь ей обрести волю и бытие, воплотиться в адекватные социальные и политические формы — такова задача идеолога. Ибо этот метафизический фундамент утопии вечный покой среди вечного движения, наш национальный град Китеж, первозданный, безгреховный рай, золотой век человечества — не где-то в далеком, сказочном прошлом, как учат церковные ортодоксы, не где-то в далеком, туманном будущем, как учат социалисты, а здесь рядом с нами, в нашем «простом народе». В нас самих, поскольку мы верны его преданиям. Поскольку умеем видеть его сквозь европейскую и интеллигентскую шелуху цивилизации. Таков первоэлемент методологии.

Но осуществление его требует в свою очередь разрушения второго элемента — вселенского зла. И преклонение перед «народной правдой» неотвратимо и неизменно оборачивалось враждой к интеллекту и к носительнице его — интеллигенции. Она обвинялась в искажении «правды», она составила тот ложный пласт общественной структуры, который приходилось беспощадно сдирать и разрушать. Просвещенное мещанство, зараженное бактериями западной демократии, повинно было в том, что вырабатывало новые формы исторического творчества, тем уже вредные и дурные, что они новые, стало быть, чуждые исконным национальным формам добра и истины.

Как видим, гипноз азиатски-неподвижной «народной правды» обусловил драматическое непонимание идеологами реакционной демократии самой структуры и механизма развивающихся общественных систем. Непонимание того, что по мере их развития от материального производства отщеплялось, превращаясь в самостоятельную форму социального действия, производство идей, духовное производство, столь же закономерное и необходимое развитому обществу, как и производство вещей. Именно в силу этого своеобразного разделения труда субъектом идейного производства и социального конструирования становится в общественной системе интеллигенция. Именно она ставит политику ее управляющих центров под контроль рациональных и этических критериев. Именно она вырабатывает сами эти критерии и саму освободительную идеологию. Ибо в этом и заключается ее обязанность перед своим народом, оправдание ее бытия, ее социальная функция.

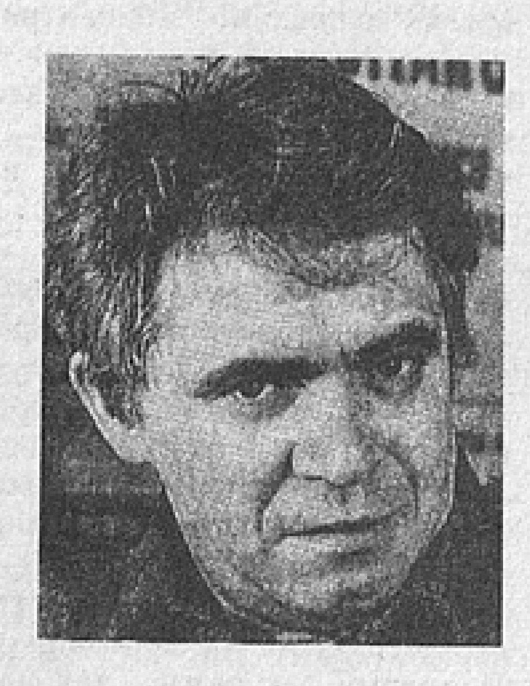
Третий элемент методологии — политическая программа, одинаково во всех утопиях сконструированная так, чтобы обеспечить разрушение чужеродного слоя и торжество первоэлемента.

С этим связан и четвертый, последний — по порядку, но не по значению — элемент конструкции, а именно представление об исключительности метафизических свойств русского «народного духа», призванного спасти мир — смотря по конструкции — от германизма, атеизма или эгалитаризма. Постулируется, что никакой другой народ не способен на подвиг духа такой мощи и значения: одни не дозрели, другие перезрели. Божье благословение почиет на челе одного народа. И поскольку настало время окончательного решения мирового конфликта — один пророчил его в 60-е годы, другой — в 70-е, а третий — в 80-е,— он, этот народ-богоносец, спасет мир, реорганизовав его, наконец, из царства антихриста в царство Божие. Разумеется, во главе с русским царем, имеющим резиденцию в Константинополе.

Когда пробил век русских революций, всему миру дано было увидеть осуществление националистической проповеди идеологов реакционной демократии. Их призывы оказались написанными на черносотенных хоругвях охотнорядских мясников, на знаменах российской Вандеи, которая обнаружила в обожествленных «народных» глубинах оборотную сторону их «правды» — звериный лик погромщика. И будь к тому времени живы эти идеологи, они сами, наверное, ужаснулись бы черносотенному лику своей «правды».

Александр Гельман

Жажда врага



Если враг не сдается, его уничтожают.

Это мы усвоили. Это не вызывает сомнений. Это закон.

Но что делать, если враг отсутствует, если его нет, не существует? Сегодня это весьма актуальный вопрос. Могут сказать — а что тут непонятного: нет врага, и не надо, живи спокойно. Да в том-то и дело — оказывается, когда нет врага, жить спокойно невозможно. Когда есть враг, живется гораздо спокойнее, чем когда его нет.

Мы раньше думали, что без врага лучше, но это было чисто теоретическое предположение. Поскольку никакого опыта жизни без врагов у нас не было. А теперь мы видим: практика не подтверждает наши умозрительные гипотезы. Это кажется неправдоподобным, но это именно так: жизнь без врага совершенно невыносима. Не просто скучна, бедна событиями, переживаниями — нет, именно невыносима, очень тревожна, не дает работать, не дает уснуть. Если нет врага, то вроде бы и тебя нет, смысла жизни нет.

Сейчас много говорят об отсутствии или дороговизне самого необходимого. Растет недовольство масс. Бушуют политические страсти. Но если бы был настоящий враг, если бы нам угрожали вражеские силы, мы бы гораздо спокойнее переносили нынешние трудности, нехватки. При наличии врага, когда опасность дышит в затылок, люди лучше поддаются управлению, начальство чувствует себя с народом увереннее, спокойнее. Короче говоря, многие проблемы при наличии врага решаются быстрее, качественнее, а главное, без лишней мороки, без болтовни, организованно, можно сказать, по-военному. Плохо без врага и верхам, и низам. Плохо без врага и обществу в целом, и каждому в отдельности. Плохо всем. Поэтому такого просто не бывает, чтобы люди долгое время жили без врагов.

Если врага нет, его выдумывают.

Мы имеем возможность сегодня наблюдать, как это происходит — придумывание, сочинение врага. Тут нет особенных тайн, все предельно просто. Находится человек, это может быть генерал или штатский, это может быть не один человек, а целая партия или даже блок партий, которые говорят с экрана телевизора или пишут в газетах, что все разговоры о том, будто Запад перестал быть нашим потенциальным противником — это болтовня подкупленных либералов, это делается специально, чтобы развалить нашу армию, подорвать нашу обороноспособность, довести нашу страну до такого состояния, когда этот самый якобы отсутствующий враг запросто, почти без жертв, без потерь наложит на нас свою когтистую империалистическую лапу. Вы скажете: погодите, но идет же разоружение, уничтожается ядерное оружие, они сокращают свои военные бюджеты, Запад нам помогает, нам дают новые технологии, нам везут продовольствие, нам предоставляют миллиардные кредиты, разве это ни о чем не говорит? Это говорит только о том, вам отвечают, что хитрости и коварству врага нет предела. Оказывается, вся эта перестройка, вкупе с ее лидерами Горбачевым и Ельциным, все это так называемое новое мышление, вообще все, все, что мы наблюдаем в последние годы — это звенья тотального тайного заговора против России, конечная цель которого — растоптать в пыль и прах нашу страну. Совсем недавно один очень даже известный экономист совершенно серьезно мне доказывал, что идет крупномасштабный обман России с целью ее экономического и духовного закабаления. Он доказывал без доказательств, но очень страстно — все держалось на его убежденности, больше ни на чем. Когда же я обратил его ученое внимание на это обстоятельство, он сказал: «Какие могут быть доказательства, это тайный план! Разве об этом не свидетельствует вся логика происходящего на наших глазах?» Точно так же бездоказательно, но еще более страстно и неистово доказывает существование некоего «Д-плана» удушения России политиканствующий театральный режиссер Сергей Кургинян. В седьмом номере журнала «Наш современник» он буквально, что называется, на наших глазах этот план придумывает из

ничего, из одного страстного желания автора, чтобы такой план считался существующим, и тут же говорит об этом им же придуманном «Д-плане», как о несомненном и бесспорном факте. Я оставлю в стороне политико-идеологические пристрастия Кургиняна, сторонника гекачепистов. Меня сейчас интересует непритворная, местами даже вдохновенная психологическая потребность этого человека иметь перед собой врага. Эта «жажда врага», этот страх остаться, не дай Бог, без врага находит в тексте Кургиняна ярчайшее воплощение. Какое это, оказывается, удовольствие — описывать, анализировать зловещие замыслы врага. Как приятно расчленять его злонамеренные задачи и цели на категории, типы и виды. Какое охватывает душу волнение, когда, нанизывая одно разоблачение на другое, ты с нарастающей силой повторяешь: «но это еще не все», «и это еще не все», «и даже это еще не все». Ради таких удовольствий, ради того, чтобы пережить такие почти сладострастные волнения, можно и придумать врага, если его нет в натуре. В конце концов, придуманный враг ничем не отличается от настоящего, если в него только всей душой поверить. А поверить многие готовы, даже рады поверить. Потому что, как мы сказали выше, когда врага нет, жить труднее, чем когда он есть.

Я попытался разобраться в этом феномене «жажды врага» обычным для меня приемом самонаблюдений. Такой работе с собой (внутри себя) можно научиться, и этому надо учиться. Все можно обнаружить, понять, если внимательно всматриваться. Я понял, что наличие опасного врага заполняет в душе человека некое весьма важное пространство, ответственное за «общее самочувствие», или, как сказал бы ученый, за доминантное настроение. Наличие врага «закрывает» от внимания человека целый ряд тревожных вопросов или даже как бы отвечает на эти вопросы, но отвечает не по существу, не правдиво, не честно, не до конца, а в виде правдоподобной подмены, с помощью, если можно так выразиться, глубинной неосознаваемой демагогии. В самом деле, кроме всем известной и всеми осуждаемой социальной демагогии есть еще «демагогия души», от которой никто не избавлен. Есть вопросы, на которые или нет ответов, или ответы малоутешительны. Это прежде всего весь комплекс вопросов о смысле нашей коротенькой жизни. Я не буду здесь вдаваться в подробности этой темы, только замечу, что дело, по-видимому, вовсе не в том, что на эти вопросы трудно найти ответ,— трудно пережить, невозможно принять существующие вполне корректные, честные ответы. Потому что ответы эти говорят не в пользу смысла, а в пользу бессмыслицы, абсурда жизни. Живем потому что живем, потому что так вышло, а для чего, зачем... трудно сказать. Но все эти невеселые настроения исчезают, когда появляется опасный враг. Наличие врага мгновенно концентрирует осмысленность жизни. Человек знает, для чего он живет, когда перед ним стоит коварный, зловещий враг. Полнота осмысленности порождает полноту и красоту чувств, полноту высоких настроений. Конечно, это самообман, это ложная уверенность, но это облегчает жизнь. Поэтому «жажда врага» почти непреодолима, она постоянно самовоспроизводится, самовозбуждается. Грамотные политики это знают и, конечно же, эксплуатируют эту слабость человеческую в своих корыстных интересах — подсовывают массовому сознанию то одних, то других «врагов». В этом смысле Запад особенно хорошо подходит на роль врага, потому что он более развит, лучше живет, потому что в его политической истории действительно совершалось немало коварных действий в отношении России. И потому так важно, так необходимо преодолеть этот стереотип отношения к Западу — мы сами не станем другими, если по-прежнему будем считать Запад нашим коварным врагом. Мы сами не будем искать честные ответы на многие важнейшие вопросы — не только личностного, но и общественного, исторического характера, если позволим «жажде врага» захватить, оккупировать наши души. А такая оккупация сегодня имеет место, и она захватывает не только души тех, кто собирался недавно в Останкино, но и души значительной части интеллигенции. «Демагогия души» захватывает заповедные территории общества, а это верный признак приближающейся катастрофы.

Пути России

В обсуждении фильма Станислава Говорухина «Россия, которую мы потеряли» участвуют члены клуба «Свободное слово»: президент клуба доктор философских наук **Валентин Толстых;** *кандидат исторических наук* **Татьяна Алексеева;** *доктор искусствоведения* **Вячеслав Глазычев;** *научный сотрудник Института экономики РАН* **Георгий Гловели;** *кандидат экономических наук* **Андрей Городецкий;** *кандидат философских наук* **Валерий Лебедев;** *кандидат искусствоведения, кинокритик* **Лилиана Малькова;** *доктор философских наук* **Вадим Межуев;** *доктор философских наук* **Сергей Никольский;** *доктор исторических наук* **Владлен Сироткин;** *киноактер* **Владимир Федоров;** *доктор философских наук* **Владимир Шевченко.**

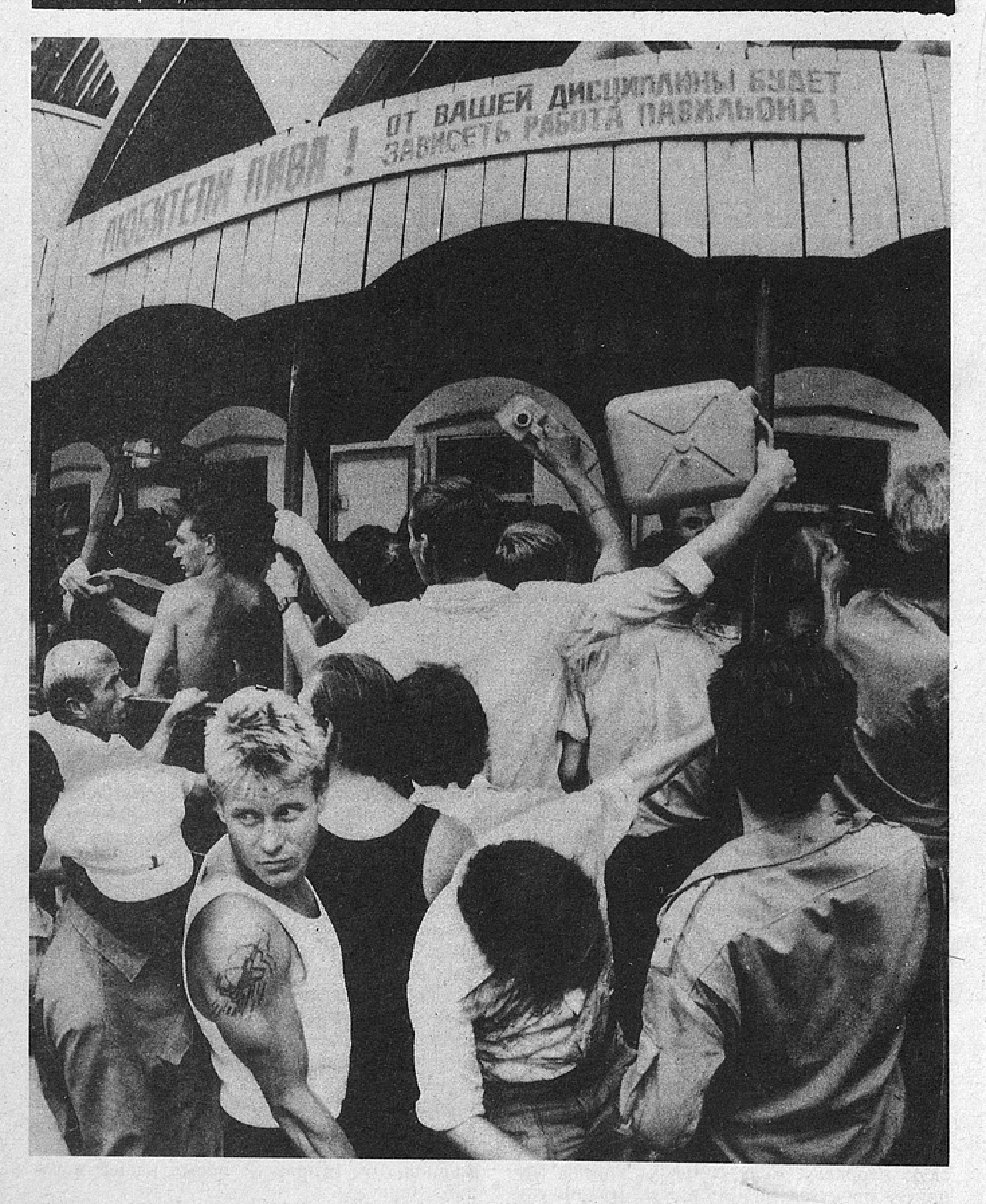
Валентин Толстых. Я глубоко уважаю Говорухина за его художническую и человеческую позицию. Многие художники сейчас растеряны, подавлены. Как они относятся к тому, что происходит в стране,— трудно догадаться. Недавно на кинорынке я посмотрел много картин, но позиция художников даже косвенно ни о чем не свидетельствует. И когда появляется такой художник, как Говорухин, который делает «Так жить нельзя» и сейчас картину «Россия, которую мы потеряли» и с присущей ему прямотой говорит то, что он хочет сказать, не стесняясь в оценках, это, полагаю, достойно уважения.

Далеко не со всем, что Говорухин пишет и говорит, можно согласиться. Я лично с ним о многом спорю. Да, в фильме есть коренной недостаток: художник меняет знаки на прямо противоположные: Ленин плохой, царь хороший и так далее. Но я картину принимаю и считаю ее появление событием, по крайней мере в общественной нашей жизни. Это картина — вызов, приглашение к серьезному разговору, проявление воли художника, и этим она мне больше всего ценна. Алексей Лосев вслед за Аристотелем говорил, что искусство имеет право на фактологическую неправду. Если слишком научно оценивать произведение искусства, можно упустить природу явления. Для меня в картине прежде всего важен пафос художника, который я, при всех оговорках и несогласиях в частностях, принимаю.

Владлен Сироткин. Я принципиально согласен с рецензией Л. Аннинского в «Московских новостях». Идея Аннинского такова: автор в фильме просто поменял знаки. Нет, не такую Россию мы потеряли. Это я говорю как профессиональный историк. Хотя здесь есть уникальные документальные кадры, которые я не видел прежде, а уж хроники насмотрелся и в нескольких документальных и исторических фильмах сам участвовал как автор и консультант.

Конечно, все мы, включая историков,— субъективны. Идеал пушкинского Нестора, который «добру и злу внимает равнодушно»,— идеал очень немногих историков. Сам Говорухин не скрывает своей субъективности. Как когда-то говорил Твардовский: я не доверю даже Льву Толстому то, что я хочу сказать и как я хочу сказать. Другой вопрос: соответствует ли говорухинский образ России той России, которую мы потеряли. Когда-то Бердяев в работе «Новое средневековье» говорил, что у нас не может быть европейской цивилизации и даже европейского национализма. У нас сам буржуазный строй почти все считали грехом, и не только революционеры. И русские церковники, и русские писатели. Сама русская буржуазия себя чувствовала всегда нравственно униженной. Это отправной посыл нашей истории.

Говорухин плохо говорит о Витте и хорошо о Столыпине. Но известно, что самым главным критиком Столыпина был Лев Толстой, который считал, что идея частной собственности на землю — это конец России. Православная церковь была против частной соб-



«Россия, которую мы потеряли»
Сценарий и постановка С. Говорухина. Оператор Г. Энгстрем. Звукооператор Е. Федоров. «Мосфильм». 1992.

ственности и против предпринимателей. Деньги — это плохо, и купцы — мошенники. Это традиция в России, связанная с отношением к собственности. Западная цивилизация, католическая и особенно протестантская,— вся основана на частной собственности. Православие — нет. Все молчат о том, что предпосылки военного коммунизма, национализация в традициях России. Государству принадлежало почти все, включая винную монополию, которую только сейчас Гайдар отменил. Треть крепостных крестьян принадлежала казне — государевы крестьяне. И были еще отдельные группы, обслуживавшие «Политбюро и ЦК» — царскую семью, они никогда не имели собственности, но не были крепостными, а управлялись специальными конторами. Этот государственный сектор после прихода большевиков к власти и стал для них опорой. Поэтому им удалось устоять в гражданской войне. Вот какая была ситуация.

Было две России. Мы знаем теперь Россию по тому, как жили в Ясной Поляне, Спасском-Лутовинове и Карабихе. Так жил в середине XIX века один процент населения, в начале XX века, скажем, двадцать процентов. Но восемьдесят-то процентов жили по-другому! В России всегда люди боролись за выживание. Вспомните у Некрасова: «В мире есть царь, этот царь беспощаден, голод названье ему». Главным противоречием было противоречие города и деревни. Оно и осталось. Если вы возьмете Европу в начале века и сейчас — почти нет отличия города и деревни. А у нас до сих пор есть. У нас совершенно другая цивилизация.

Большевики открыли ворота в город. В город пошли массы. Мы клянем коммунальные квартиры. А для крестьянина, который жил в избе... Он что, отдельную комнату имел? Туалет? Биде? Спали и жили все вповалку. Поэтому для него коммунальная квартира, лампочка Ильича, душ — это же вершина цивилизации. В другой мир приезжали. Асфальт! Не по колено в грязи! Маяковский писал о дырчатом душе как о счастье.

Вот Говорухин говорит о повсеместной грамотности. Да, в деревне был совершенно особый, свой мир, другой, все было свое: и язык, и одежда. Не хочу говорить, лучше или хуже. Был мир городской, условно интеллигентский, и мир деревенский. Возьмите воспоминания Виктора Шкловского, он был комиссаром при Временном правительстве. Страшные вещи он пишет. В 1916 году на фронт приезжали эшелоны солдат, дивизия, ну, дивизия это 10—15 тысяч человек — и ни одного грамотного, ни одного... Какое Учредительное собрание? Почему оно провалилось? Потому что надо было уметь читать, писать и голосовать, вот в чем вся механика. А в Советах хорошо — поднял руку, и все. Выберем Лебедева — почему? — непьющий. Как запишем? Эсэром. Недавно я прочел отрывки из книги генерала Петрова, который был начальником штаба у Колчака, потом у Семенова. Он из крестьян вышел, как Корнилов, как Деникин, они все если не из крестьян, то из солдат. Даже грамотный солдат уже был писарем. Вот где проблема. Была совершенно другая Россия. Она все и затопила, когда дали ружья. Философ Базаров писал: это никакая ни социалистическая революция, это солдатский бунт.

У Говорухина дело обстоит так, как будто какие-то люмпены привезли пломбированный вагон с Лениным... Я вообще не знаю, что это за страна, где два десятка люмпенов еврейского происхождения привезли эмигрантов из-за границы и устроили революцию. К тому же был не один вагон, а четыре поезда эмигрантов; и так же приехали из-за границы и меньшевики, и эсэры. Мы почему-то о них не говорим. Есть воспоминания Карла Радека об этом. И все они, и меньшевики и эсэры, были за поражение своей страны в войне. И не только они. Жорес был за поражение, Роза Люксембург, швейцарские социалисты, но почему-то они не шпионы, только Ленин. Потому что опять нужен внешний враг. Нужно найти козла отпущения. Бунин правильно все сказал в «Окаянных днях»; там мужик говорит: и я, как Илья, и вообще нас на все евреи подбили. Он же там пишет: вместо того чтобы поддержать новые сословия, купечество, полицейского, городового, вся русская литература поливала их грязью.

Россия была разная и многоцветная. Но на чем держалась держава? На сословной структуре. Не на классах, а на сословиях — социальных, национальных и религиозных. И все это сейчас аукнулось: Сахалин отделяется, Крым, Чечня и так далее. Самая главная ошибка историков — легенда о централизованном русском государстве. Никогда не была централизована Россия, никогда. Даже при Николае I и при Сталине. Не может государство таких размеров быть централизовано. (Франция — это оптимальный вариант.) Это регионально невозможно. Дорог нет — до Камчатки при Николае I скакали полгода. Держались на сословиях. Это была и сила, и слабость России. Каждое сословие самоуправлялось. Свои суды, свои моральные кодексы. Сословия крестьянское, дворянское, купеческое, военное, казачье. Как только слабел центр, убирали царя или «генерально-

го секретаря», и тут же все начинало рассыпаться. Смутное время. Гражданская война. И сегодняшнее время. Федоров на Сахалине отделяется от России — из Курильских островов сделал проблему для того, чтобы свою власть удержать. Эта опасность была всегда. Вот, казалось бы, куда посмотреть, говоря о России, которую мы потеряли. Почему проиграли такие державы, как Китай и Индия? Проиграли исторически. Они покоились на сословности и кастовости. И мы — также. А сейчас идет борьба — вперед нам идти или назад. Многие хотят назад — казаки, дворяне, купцы, бумажки какие-то выдают — чушь все это, ибо раньше каждое сословие было экономически самостоятельным: были купеческие банки, казачьи, крестьянские.

Я думаю, что надо двигаться вперед — к гражданскому обществу. Права человека важнее прав сословий. А казачки сейчас: по мягкому месту пороть. Это тупиковый вариант. К сожалению, фильм Говорухина тоже ведет нас назад.

С моей точки зрения, Говорухин рассказывает нам историю России, как рассказывал Сталин в «Кратком курсе», только наоборот. История всегда была инструментом политической борьбы. Так и сейчас. Писали прежде, скажем, о декабристах. А где старчество, земское движение, переселение при Столыпине? Говорухин берет тот же инструмент и доказывает противоположное. Так и большевики пришли к власти в Октябре. Действительно, никакого штурма Зимнего не было. Вообще никакого правительства в Зимнем не было. Был только кабинет Керенского. Стоял женский батальон и самые юные юнкера. А почему? В подвале Зимнего дворца был царский винный склад, и все предыдущие защитники спились. Остались женщины, которые не пили. Я разговаривал с бывшим юнкером, который защищал Зимний дворец, он мне рассказывал: подбежал матрос, отобрал винтовку, дал ногой под зад и сказал: беги к мамке. Все. И взяли Зимний дворец. Это потом казнили юнкеров. Причем казни были и с той, и с другой стороны. Вы почитайте книжку, которую издал Гессен в 28-м году, называется «Кровавый террор белых и красных». У-у-у-у! Еврейские погромы и те и другие на Украине учиняли, по форме, со списками.

А Россия, которую мы потеряли, совсем другая. Это Россия «коминтерновская». Ведь большевики создавали СССР не по сословному или национальному, а по классовому признаку. Причем с прицелом на создание Мирового Союза Социалистических Республик. Отсюда и все наши нынешние национальные проблемы (Нагорный Карабах, Приднестровье, Чечня), ибо границы между республиками нарезались не по этническому, а по классовому признаку. К крестьянским районам прирезались промышленные. Ведь в 20-х годах само слово «патриот» было ругательным. В результате из мировой революции ничего не получилось, а эти искусственные «пролетарские» границы остались. Вот из какой России выросли наши проблемы.

Андрей Городецкий. Очень важно, с чего начинается дискуссия и каков тот тон, что задается первым выступающим. Я не берусь оппонировать горячо уважаемому мною коллеге Сироткину как историку-профессионалу экстракласса. Но мне ясно, что безошибочно сработал профессиональный рефлекс, и взыскательный историк полностью подавил зрителя, поклонника киноискусства. А я думаю, что увиденное нами сейчас творение искусства невозможно расчленить на факты исторически достоверные и факты, которые таковыми не являются, и под этим углом зрения судить о фильме.

И еще. У экономистов есть такое понятие — маржинальный подход. Он заключается в том, что явления оцениваются не по тому, каковы они в своей массе, в среднем, но по тому, как они выглядят в процессе изменения, приращения количества и качества. Мне кажется, нечто подобное присутствует и у Говорухина: в поле его зрения та Россия, которая нарождалась в процессе почти полувековой реформации, начиная с Великой реформы и в продолжение реформ С. Ю. Витте, П. А. Столыпина, в ходе продвижения к конституционализму. Этим фильм и интересен: складывается захватывающая картина того, чем Россия становилась и могла стать; какая историческая альтернатива оказалась нереализованной...

Георгий Гловели. Как историк-экономист я последнее время занимаюсь Россией начала столетия. Прочитав сценарий Говорухина, проверил цифры, которые приводятся там в доказательство экономического процветания России. Все цифры оказались неточными. Поскольку сам режиссер говорит, что его фильм произведение не художественное, а публицистическое, я имею право как историк предъявить ему очень серьезные претензии. Ну, вот, например, железные дороги. В словаре Брокгауза и Эфрона 1914 года сказано, что железные дороги — «кровоточащая рана России». Имелось в виду, что они — источник махинаций, растрат и огромного государственного долга. Пятая часть бюджета страны уходила на железные дороги.

О прежнем фильме Говорухина «Так жить

нельзя» говорили, что это «600 секунд» Невзорова, растянутые на полтора часа. И вправду, из сообщений, скажем, газеты «Тульское утро» 1914 года можно было набрать массу материала для этих авторов. Например, там сообщалось: на улице Екатеринославля нашли корчащуюся от боли девушку. Ее избили какие-то молодые люди, вбили в половой орган тампон с дробью и порохом, подожгли и убежали. Другой эпизод: в городе Переславле состоялся суд над крестьянином Чепурным, который убил своего соседа. Свидетелем был батюшка, который сказал, что того подвигнул на убийство сам сосед, ибо он был человеком буйным и запойным. Присяжные оправдали Чепурного. Батюшка, Чепурной и его тесть по этому поводу хорошо выпили, и тесть согласился отвезти батюшку на своих лошадях на село. По дороге снова пили, у батюшки оказался револьвер. Он сделал шесть выстрелов. А думал, что семь, играя, приставил к спине тестя Чепурного, выстрелил и убил наповал. Подобных случаев, которые можно было бы объединить под заглавием «Так жить нельзя», в газетах 14-го года можно было найти сколько угодно. Тогдашние документалисты вполне могли бы снять такой фильм.

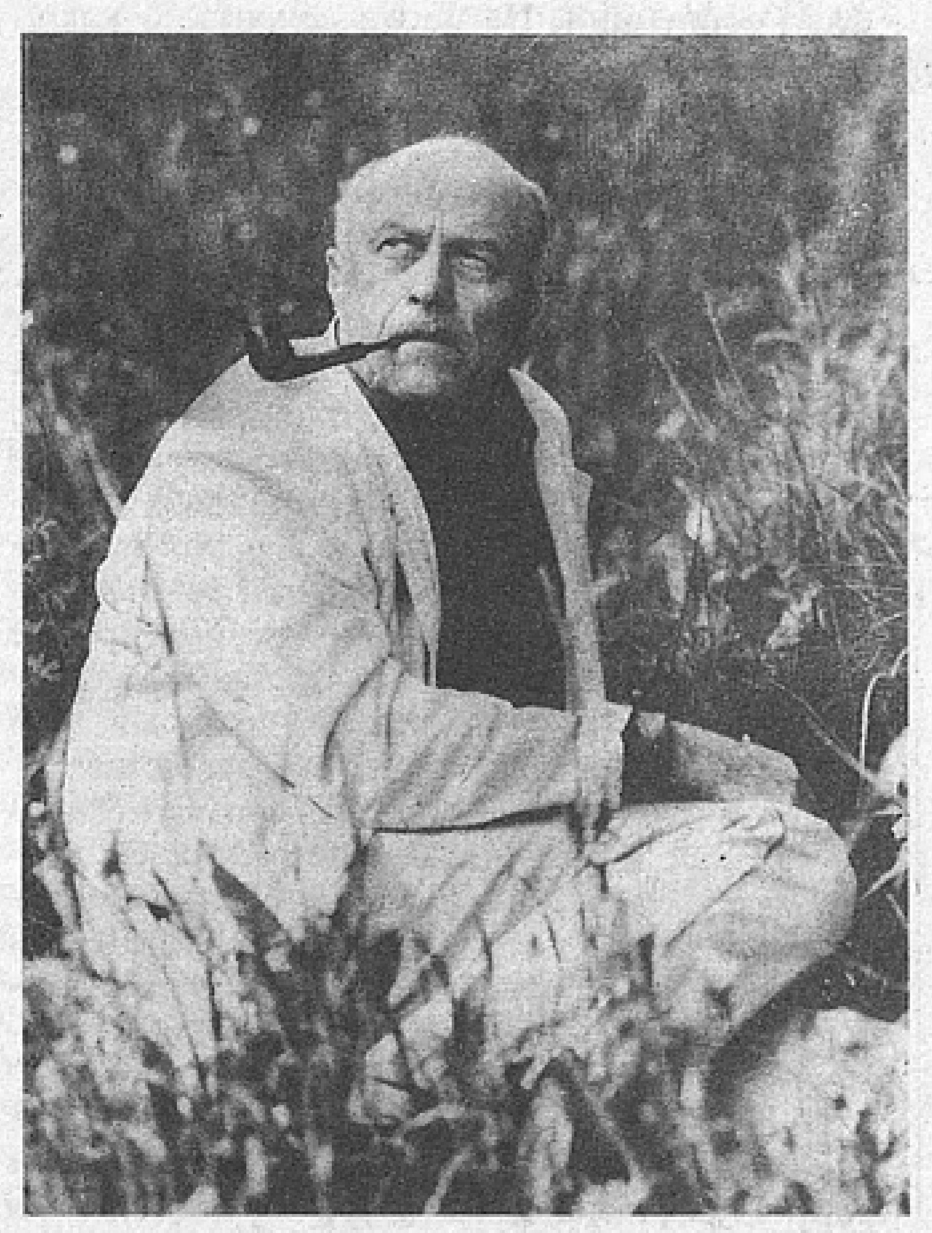
К вопросу о том, как питались рабочие и крестьяне, есть документальные факты в книгах А. С. Панкратова, И. М. Кузьминых-Ланина, М. И. Туган-Барановского и других, где сказано: рабочие не знали, что такое пшеничный хлеб и сахар, в то время как хлеб из России в Лондоне стоил меньше, чем в Петербурге, а русским сахаром откармливали английских свиней. Народ России пил кирпичный чай. И так далее. То есть картина, представленная Говорухиным, чрезмерно идиллична.

О Ленине мне говорить не хочется (мой герой Богданов-Малиновский, философ, идейный оппонент Ленина; так что к Ленину у меня были претензии задолго до сего времени). Скажу только, что не могу принять маккиавелизма Ленина.

Есть три основных вида народных утопических легенд. Легенда о золотом веке. Легенда о прекрасных странах. Легенда об избавителях. Когда брат Столыпина посылал некоторых крестьян за границу, в Моравию, Богемию, Австрию, они возвращались оттуда, как сегодня возвращаются из супермаркетов заграницы. Говорили: там все есть, в каждой деревне школа, а у нас только кабак, там высокие урожаи (Россия хоть и была житницей Европы, но средние урожаи были намного ниже, чем в Европе), у каждого велосипед, там хорошая жизнь, а мы — нищие. Причем это 1912—1913 годы — после золотой столыпинской пятилетки.

Избавители у нас тоже всегда были. Сначала Горбачев, потом Ельцин, спаситель демократии в России, теперь мы перемещаемся в глубь времени, и возникает фигура Столыпина. А между прочим в 1928 году вышла книга Ф. Горячкина «Первый русский фашист Петр Аркадьевич Столыпин». Так что в фильме Говорухина мы видим чисто политическую конъюнктуру.

И последнее, из области искусства. Мне



С. Говорухин

кажется, здесь не нужно напоминать, что такое катарсис — очищение через трагедию. Мы привыкли к тому, что история России — это трагедия. Но мы понимаем это слишком буквально. Никакого очищения души ни после первого фильма Говорухина, ни после второго не остается.

Я хотел бы процитировать самую великую, по моему мнению, русскую женщину двадцатого века Елизавету Кузьмину-Караваеву: «А жизнь мелела, мелела. Процесс перед революцией начал развиваться с головокружительной быстротой. Становилось все более душно. Слова звучали пустыми звуками... Война давила сознание. И вместе с тем так мало чувствовалось всеми, что на войне люди умирают... Отлетела уже душа от старой

эры. Гроб был повапленный». Осуждая Мережковского и Гиппиус, которые поминаются в фильме, Кузьмина-Караваева говорит, что она не знает более кошмарного произведения, чем дневник Зинаиды Гиппиус. В нем та чисто обывательская злоба, которая все окрашивает в один цвет. А надо бы при любых условиях найти и в грязи подлинную и полновесную душу человеческую.

Мне кажется, что сейчас, когда мы ищем для России выход из тупика, нам нужно думать об очищении.

А. Городецкий. Не берусь судить, о какой фальсификации говорил Г. Гловели. Вполне допускаю, что какие-то неточности у Говорухина могли проскочить. Но тенденции экономического и культурного подъема в обществе, о которых свидетельствует фильм, были налицо. Цифры, подтверждающие данный исторический факт, за последнее время публиковались достаточно часто и в специальной, и в популярной литературе. Кстати, впервые с этими оценками я столкнулся еще в начале 70-х годов, познакомившись с книгой З. Бжезинского «Америка в технотронный век». Известный советолог определил тогда Российский феномен как повторение американского рывка с опозданием на 20—30 лет. Бжезинский также полагал, что большевистский переворот, прервавший линию развития, объективно был выгоден Европе, так как исключил появление на ее восточных рубежах конкурента с неисчерпаемыми ресурсными богатствами, высоким уровнем экономического и культурного развития и не поддающимся прогнозу империалистическим потенциалом.

В. Толстых. Я бы хотел сказать, что есть два вида неправды: состоящая из липовых цифр и состоящая из цифр точных. Я бы очень не хотел, чтобы наш разговор сводился к подсчету всяких несообразностей из фильма Говорухина. Меня интересует: зачем этот человек сделал эту картину? Мотив его внутренний, душевный посыл. Это надо разгадать. Потому что у Говорухина сейчас существует такой имидж: вот приходит некий духовный рэкетир и начинает эту страну трясти и запугивать. Я думаю, что все сложнее.

Владимир Федоров. Я хочу сказать: Говорухин — великий человек. И вот почему. Давайте вспомним, в какое время мы живем. Наша страна — больная и несчастная, сейчас она лежит, она не может подняться, не может сама себе помочь. Об этом и говорит Говорухин. А ему отвечают: да кто сейчас здоров? Мы все инвалиды социалистического выбора. Каждый из нас имеет свою группу. Нина Андреева — это инвалид первой группы. Ее и таких, как она, всем нам жалеть особо надо. Нужно достучаться и к таким людям. В фильме есть неточности, но не это важно. Когда я смотрел фильм, я плакал и думал: как же помочь нашим людям?

Вячеслав Глазычев. У меня к картине особое отношение, ибо в силу обстоятельств — как член комитета по Государственным премиям — должен решать, достоин ли этот фильм быть отмеченным высокой наградой. Просмотр у меня лично вызвал отрицательное к нему отношение. И дело не в фактах. Да, если говорить о фактах, здесь все ложь. Это скучно и долго доказывать. Меня интересует другое. На мой взгляд, это очень любопытный феномен поколенческой психологии. Поколение, которое отыграло свою игру, не хочет с этим смириться и в парламенте, в государственных структурах, во всем остальном сегодня устраивает истерику. Это классическая истерика, где нет аргументации. Причем заметьте, сам Станислав Сергеевич утверждает: фильм никакого отношения к искусству не имеет. Значит, он дал нам право говорить о фильме как о публицистике. А кроме истерики, здесь, на мой взгляд, не обнаруживается ничего. Прежде всего нет России по причине того, что России вообще нет. Это идеологический миф, где разницы между полковником Путятиным, который был в «Союзе русского народа», и Невзоровым и Говорухиным, нет никакой. Они в одном культурном пространстве. Это редукция сложного до простого. Как справедливо здесь говорилось, замена одной большевистской формулы на другую. Простейшие объяснения заменяют необходимость мыслить. Это взывание к инстинкту, патриотической моей селезенке, к элементарной эмоции, это действительно те же «600 секунд», растянутые на полтора часа.

Я не могу рассматривать этот фильм как явление художественной культуры. Это отдельный разговор. Об идеологическом суждении, а оно здесь заявлено, я могу сказать только одно. Для меня это классический пример политического противника, и я сделаю все, что возможно, чтобы не убивать, не устранять, но побороть этого противника, который толкает Россию обратно, в безмыслие, хамство и размазывание кровавых соплей по лицу вместо того, чтобы понять, что можно сделать, в каких границах, на что можно опереться в истории. А она у нас есть.

Валерий Лебедев. Можно говорить и об отрицательном в прошлом России, но главное — интегральность, вектор, куда была направлена история, куда она шла. Направ-

ленность эту можно изобразить в виде улыбающегося младенца, родился вот такой карапуз, становится на ножки. А нам наши коллеги возражают и говорят: позвольте, а разве не было смертей тогда? А почему морг не показали? Это неправда историческая. Наряду с рождением были также и похороны. Так мы не найдем истины. Мало ли что можно вспомнить? Я могу припомнить, что в эпоху Ивана III Россию не называли даже Россией — Тартарией, от слова тартар, ад. Адская страна. Мне кажется, что фильм четко делает акцент на интегральной характеристике России. Действительно, Россия по темпам производства в столыпинскую реформу вышла на первое место в мире, и этого не может отменить никакая неточность в количестве производства льноволокна с маслянистым зерном или количеством грамотных людей. Это все пустяки. Если человек здоров, но у него прыщик, никто на этот прыщик не обращает внимания.

В. Толстых. Я Говорухину говорил: царь может быть хорошим семьянином, но плохим царем, и уж если хотел показать царя как человека, то где другая сторона? Где Девятое января, где Ленский расстрел, где Распутин? А он отвечает мне: «Я хотел показать не то, что вы знаете, а то, чего вы не знаете или знаете хуже».

В. Лебедев. Цифры можно назвать любые. Нам называли погибших на войне: семь миллионов, четырнадцать, двадцать, тридцать два... Не в цифрах дело, поскольку имеет значение методика и «идеология» подсчета. Главный вопрос, который ставится в фильме: кто ответствен и виновен за крах России, за ее падение, за то, что мы ее потеряли. Либо конкретная группа заговорщиков, либо весь народ. Иван Ильин говорил, что советская власть — это естественное оформление недуга, которым Россия болела столетия. Но я скажу так: народ субъектом юридической вины быть не может. Можно только исторически проследить, почему вызрело какое-то явление, но это не есть обвинение. А обвиняться все-таки должны конкретные люди, партии, группы, которые злонамеренно вырезали мозг нации, уничтожали нравственность, мораль. Кто это делал — тот виновен. И мы имеем прецедент — Нюрнбергский процесс. Без известных санаций общество не вылечится.

В. Толстых. Все гораздо проще. Вот Солженицын на сценарии Говорухина написал (не защищая большевиков, разумеется): что́ вы все сваливаете на Ленина и большевиков? Николай II, которого вы так идиллически рисуете, большевикам просто в подарок Россию отдал. А вы все пытаетесь найти козла отпущения.

Вадим Межуев. Я тоже хотел бы отделить Говорухина-художника, которого чту и уважаю, от Говорухина-историка, коль скоро его фильм посвящен истории. Признаю его право как художника на собственную интерпретацию истории, на исторический субъективизм, но в какой мере такое право является гарантией исторической правды? Для меня фильм Говорухина правдив не в смысле объективного свидетельства о той России, которую мы потеряли, а совсем в другом смысле — как отражение внутреннего беспокойства и даже растерянности художника перед лицом нынешней, современной России. Автор в отчаянии от настоящего, не уверен в будущем и потому весь обращен к прошлому. Идеализация, почти что мифологизация прошлого — типичное состояние сознания, не знающего выхода из сложившейся ситуации, утратившего перспективу развития.

Но чем вера в «светлое прошлое» лучше веры в «светлое будущее»? Что меняется от того, как и где мы поместим источник света, какое время покажется нам предпочтительней, если в любом случае оно отрицает настоящее? В утверждении, что раньше было лучше, есть тоже что-то от идеологии, только перевернутой, отраженно светящейся от той, которую Говорухин ненавидит.

Попытка сталкивать между собой разные времена, видя в одном из них образец для всех остальных, исторически некорректна. Кому, например, в Германии после разгрома гитлеризма приходило в голову противопоставлять ему кайзеровскую империю, обвинять национал-социализм в гибели той Германии, которая существовала до первой мировой войны? Совершенно бессмысленное обвинение, хотя и Вильгельм II, говорят, был симпатичным человеком, и Германия к началу войны переживала период бурного промышленного подъема, во всяком случае, была страной не менее цивилизованной, чем Россия. И все же немцы, осуждая фашизм, искали ему противоядие не в прошлом своей страны, а в чем-то таком, что существенно отделяло бы ее от прошлого, а значит, и от всего того, что привело к фашизму. В прошлом они искали причину постигшей их трагедии, а не рецепт от нее.

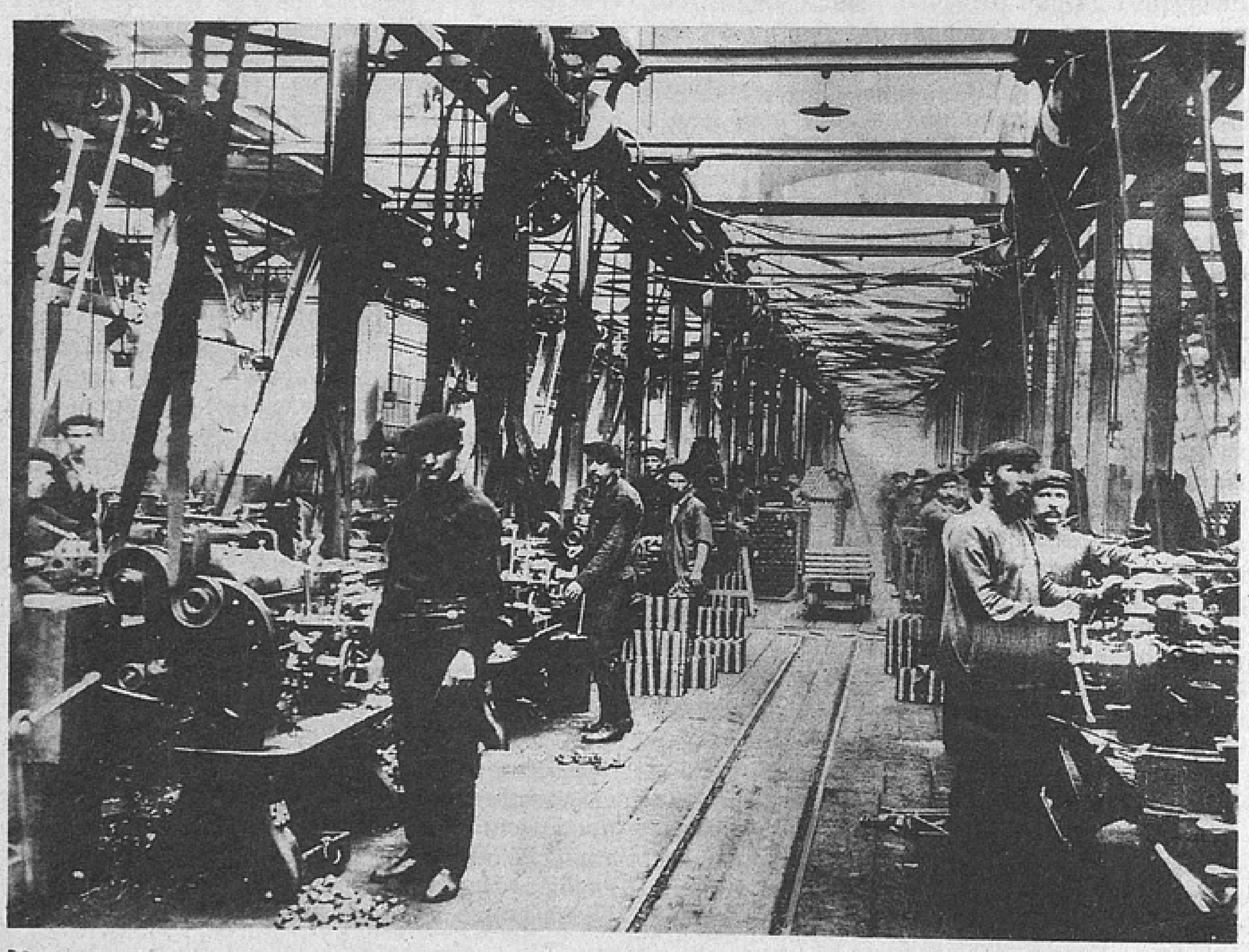
Россия была больной страной задолго до семнадцатого года. И не в том дело, что́ продавали в магазинах или предлагали в ресторанах. Причина болезни лежала намного глубже. Не будем забывать, что первая мировая война была по счету третьей крупной

войной, которую Россия проиграла. Сначала была Крымская, а затем японская, спровоцировавшая первую русскую революцию. Процветающая и сильная, как считает Говорухин, Россия почему-то, начиная с середины XIX века, проигрывает все войны развитым по тем временам странам Европы и Азии. А ведь еще недавно выигрывала.

Все познается в сравнении. О процветающей России можно говорить лишь, отвлекаясь от стран, ранее других вставших на путь буржуазно-демократического и капиталистического развития. На их фоне Россия (как и Германия) выглядела страной богатой, но отсталой — как экономически, так и политически. За отсталость и били. Об архаичности и гнилости российских порядков и институтов, о продажности чиновничества, о гнете цензуры и политическом бесправии большей части населения, о дикости нравов свидетельствует вся классическая русская литература, которую никак не обвинишь в большевизме. Почему ее свидетельствам надо верить меньше, чем мнению современного художника?

Слов нет, не все было плохо в царской России, многое было и хорошим. Большевистская Россия не идет в сравнение с дореволюционной по части насилия над народом и пролитой крови — в этом тоже нет никакого сомнения. И все же это одна и та же Россия: без последней не было бы и первой. Обращаясь к прошлому, хотелось бы прежде всего понять эту связь, и тогда, возможно, мы многое поймем и в нашей сегодняшней жизни. Каким бы привлекательным ни выглядело наше уже далекое прошлое, оно не могло быть безупречным, если завершилось столь печальным финалом.

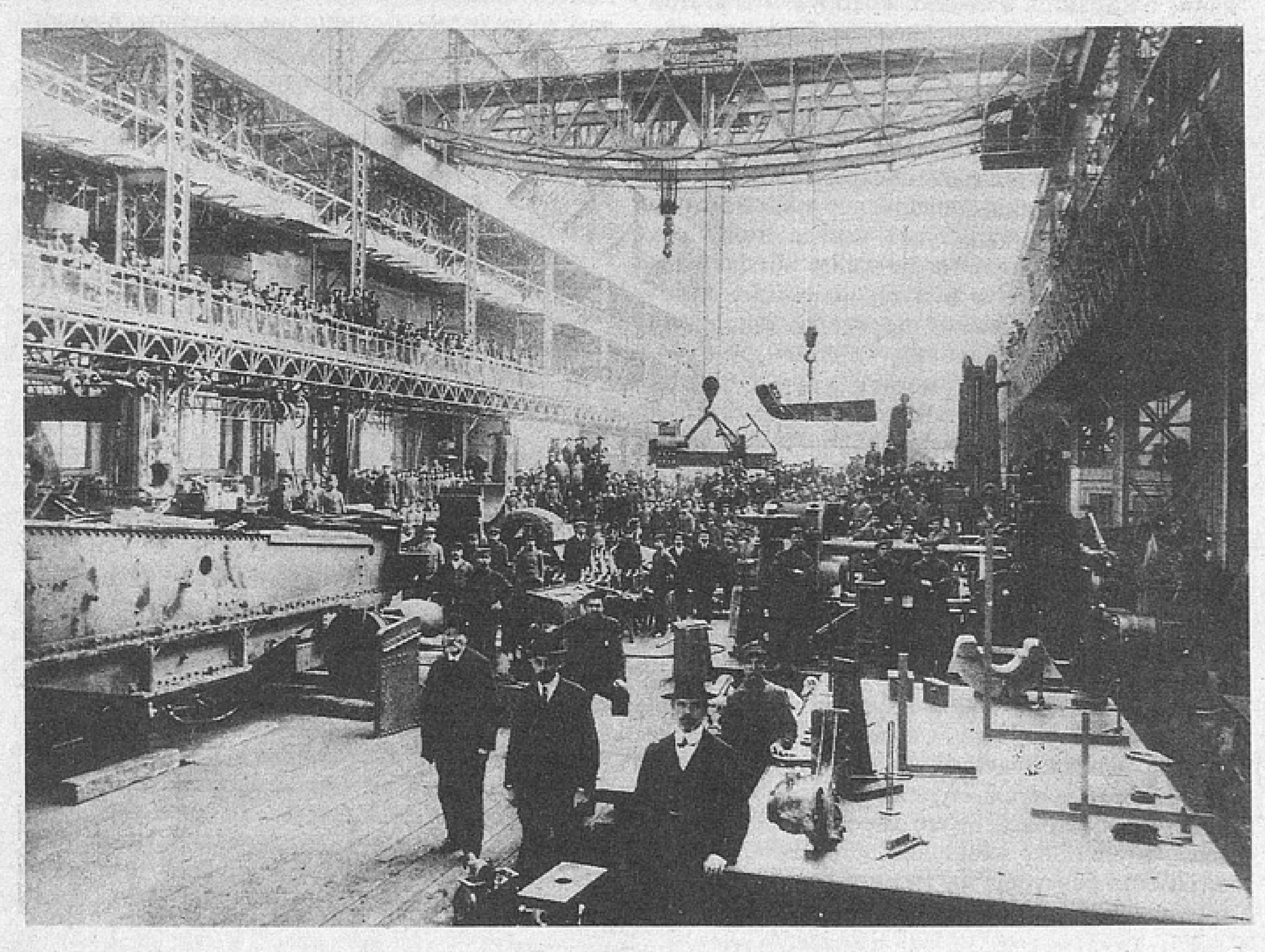
Можно назвать и другие проявления болезни, сведшей дореволюционную Россию в могилу. Была больна культура с ее резким противопоставлением религиозного и светского начал, святости и мирской жизни. Христианство уживалось с пережитками язычества, просвещенность с варварством. Народ и интеллигенция говорили на разных языках. Интеллигенция, почти что обожествлявшая народ, так и осталась чуждой ему. Когда рухнуло самодержавие, чему в немалой степени способствовала и русская интеллигенция, долгое время находившаяся в оппозиции к нему, гнев народа обратился не только против помещиков и капитали-



стов, но и против самой интеллигенции. В «Окаянных днях» Бунин пишет о том, что с революцией была поколеблена интеллигентская вера в народ, в его «богоизбранность», «святость» и «доброту». В кровавом разгуле революции как бы ожила старая, языческая Русь, так и не укрощенная ни православной верой, ни западным просветительством. О том же пишет и Г. П. Федотов. Когда интеллигенция, отмечает он, после Февраля дала народу свободу и демократию, он принялся уничтожать саму интеллигенцию, пока не успокоился в новом, еще более тяжелом рабстве.

Столь же острым было противостояние интеллигенции и власти. И власть, не допускавшая интеллигенцию к участию в политической жизни, видевшая в ней источник постоянной смуты и общественной нестабильности, и интеллигенция, объявившая непримиримую войну государству, призывавшая к его насильственному уничтожению, в равной мере вели дело к революционной развязке. Недаром один из авторов «Вех» П. Струве обвинил русскую интеллигенцию в «безрелигиозном отщепенстве от государства». Отмеченная многими выдающимися русскими мыслителями «беспочвенность» русской интеллигенции, ее отрыв, отчуждение и от народа, и от государства, стали в конечном счете причиной появления таких радикально-экстремистских левых партий, как большевизм, источником нигилистических, анархистских, утопических настроений и идей. Русское общество было расколото внутри себя и никогда не являло собой ни национального единства, ни общегражданского согласия. Кого здесь винить за потерянную нами Россию, за то, что произошло с ней?

Нельзя упрощать и явление большевизма в русской истории, сводя все дело к кровожадности Ленина и Троцкого, к властолюбию большевистских вождей и темным инстинктам загипнотизированной ими плебейской массы. Все это имело место, но какая революция избавлена от подобных эксцессов? Раз уж довели дело до революции, бесполезно потом возмущаться ее неизбежными последствиями. Думать раньше надо было, а многие в России, видимо, не хотели или не умели думать. Не умеют и сейчас, уничтожая все — не только плохое, но и хорошее,— что напоминает о недавнем прош-



лом. Большевизм и возникает на почве радикального, революционного разрыва с прошлым, из желания повернуть страну в одночасье на 180°, не считаясь ни с ее предшествующим опытом, ни с ее действительными возможностями. Вчера была самодержавной и во многом патриархальной, сегодня «по нашему хотению и Марксову велению» сделаем ее социалистической. Но чем лучше другая установка — одним махом перескочить от тоталитарной системы и безрыночного хозяйства к обществу и экономике, целиком свободным от государственного вмешательства и регулирования? Боюсь, нынешние демократы также поплатятся за свой радикализм, за бездумно революционный разрыв с семидесятилетним прошлым новым большевизмом, причем уже не под социалистическими, а более зловещими лозунгами и флагами. И тогда опять придется ставить фильм о России (если дадут), но уже советской, которую мы потеряли.

Похоже, мы органически не способны к реформам, предпочитая им революционный путь развития. Мы сначала ненавидим свое прошлое, изничтожаем его, чтобы затем оплакать его, когда настоящее обманывает наши ожидания. Россию, которую мы потеряли, в любом случае нельзя было сохранить. Хотя бы потому, что она сама этого не хотела, да и не могла. Трагедия в том, что неизбежные потери на пути ее развития пока еще не сопровождались столь же весомыми приобретениями, постоянно оборачивались для народа новыми страданиями и лишениями. Но так будет всегда, пока мы не научимся глядеть на историю объективно и трезво, отделять в ней то, что необходимо сохранять и беречь, от того, что подлежит безусловному осуждению.

А. Городецкий. Не могу сказать, что все в фильме С. Говорухина я принимаю безоговорочно. И тем не менее картина захватывает. Тем более неожиданным для меня явился тот поворот в дискуссии, который обозначился после выступлений Г. Гловели, В. Глазычева. Сразу повеяло родной атмосферой наших академических ученых советов с ее непременной ортодоксией и непримиримостью ко взглядам своеобычным и неординарным. Между тем тема, стоящая в центре внимания С. Говорухина, — трагедия нации, культуры, тысячелетней государственности, переживавших свой «серебряный век»,— и то, как она художественно воплощается, заслуживает более взвешенного и благожелательного обсуждения. Резкость критики еще раз убедили меня в том, что Говорухиным найден единственно верный тон в его художественно-публицистическом исследовании. Дефицит чувства Родины, гражданских чувств в нашем обществе всеобщего дефицита — вовсе не надуманная вещь.

Тема национальной трагедии России имеет давнюю традицию. Назову хотя бы веховское ее направление. В этой связи мне очень любопытно, рискнул бы кто-нибудь из нынешних страстотерпцев, пекущихся об интересах всех этносов бывшего Союза (кроме, естественно, своего собственного, русского), обвинить, например, П. Б. Струве в национал-патриотизме за его призыв «...чтить величие России в прошлом и чаять ее величия в будущем»? Или причислить к сонму ангажированных идеализаторов Г. П. Федотова за то, что он считал необходимым покаяние перед Россией, видел долг совести и творческую задачу в сохранении памяти о Великой России, ее истории, историческом подвиге народа в деле государственного и культурного строительства.

Сегодня тема России представлена как бы двумя наиболее значительными линиями. Одна из них в своих истоках восходит к великому гуманисту и правозащитнику академику А. Д. Сахарову с его неизменной верностью общечеловеческим ценностям, идеалам демократии, принципам самоопределения этносов и наций. Другая представлена великим русским писателем и пророком А. И. Солженицыным. Не ограничиваясь общецивилизованными ценностями, она непосредственно обращена к судьбе России, русского народа, пронизана верой и надеждой на возрождение духовности, гражданственности и государственности на Руси. И оказывается, что общечеловеческие ценности вполне могут сочетаться с национально-государственными интересами России. Но последнее очевидно как раз не для всех, чем и объясняются весьма сложные взаимоотношения интеллектуальной элиты с Александром Исаевичем. Говорухин, безусловно, принадлежит ко второй линии. Поэтому и истоки раздражения, которое вызывает его гражданская позиция и творческое кредо, мне понятны. Надеюсь, и присутствующим тоже.

Кто сомневается в том, что Говорухин не глупее его непримиримого критика Глазычева, что вовсе не иконописец он святой Руси в сияющем ореоле фаворского света... Обвинение в «невзоровщине» и просто звучит как оскорбительная ругань. Но важно в конце концов не это. Десятилетия усилий социалистических реалистов всех мастей, обществоведов и искусствоведов всех профилей не пропали даром. Образ реальной исторической России искажен огромным ко-

личеством лживых наслоений, на национальную трагедию накладывается трагедия ложного образа, недостоверного знания о стране. И все это буквально въелось не только в сознание, но и в подсознание. Сверхзадача фильма — рассеять эту большую Ложь. Сказать спокойно, без надрыва и полемических страстей о том, что о России надлежит помнить, думать и говорить с любовью, с верою и надеждой... Понять, какую Россию мы хотим обрести... Какую Россию мы обретаем.

Сергей Никольский. Фильм С. Говорухина — продолжение господствующей в нашем общественном сознании ненаучной традиции. Художник сознательно выбирает позицию, по которой «поэт в России — больше чем поэт». Это проявляется и в заявке на тотальность анализа, которая дана уже в названии фильма; и в том небрежении научным (прежде всего — историческим) знанием, которое автор открыто демонстрирует, принимая на себя обязанности исследователя и делая глобальные выводы.

И вот в этой-то обычно несвойственной художникам роли С. Говорухин допускает тривиальные ошибки начинающего исследователя, не знакомого с методологией философско-исторического анализа вообще и со специальными методиками в частности. Отсюда его наивная вера в истинность вырванных из контекста отдельных фактов и цифр, непродуманные аналогии, прямолинейные выводы. В итоге получается упрощенная до крайности картина России, якобы процветавшей до прихода к власти большевиков и пришедшей в упадок после их водворения.

Конечно, художник имеет право на тенденциозность. Но когда речь идет о целостном взгляде на историю, такая вольность должна быть сведена к минимуму. Скажем, показывать царя только хорошим семьянином — значит, рисовать портрет идиллического самодержца, который столкнулся со злыми силами. Такое упрощение, явная тенденциозность, затрудняют понимание истории.

У Станислава Говорухина — художника и исследователя — нет вопросов, а есть одни готовые ответы. И в этом, на мой взгляд, главная слабость фильма.

Конечно, такое упрощенное изложение истории — лучшее, что можно придумать для восприятия «простого человека». Оно удобоусвояемо. Но не надо забывать, что укоренение большевизма и его античеловеческие деяния стали возможны именно в России. Он не был чем-то внешним, в нас были и есть основания для него. И потому представлять историю упрощенно — значит, загонять болезнь вглубь, служить плохую службу России, в том числе и той, которую мы потеряли.

Лилиана Малькова. Говорухин очень умный человек, поэтому он заявил о своем фильме еще до его широкого проката: что это как бы и не кино, что раньше он был режиссером, а теперь выступает в другой роли. Тем самым он перенаправил, в частности, наше обсуждение фильма внутрь его философского, экономического, исторического контекста, и вряд ли оправданно, просто некорректно рассматривать фильм внутри более точного контекста науки.

На самом деле это выступление, очень четко направленное в глубину нашей современной пропаганды, прежде всего экранной, произведение, выполняющее задуманный замысел в совершенстве. Я хочу напомнить предыдущий фильм Говорухина. Я не встречала кинокритика, который сказал бы доброе слово о фильме «Так жить нельзя». Все скептически улыбались — разве это кино? И вдруг в прошлом году он получил почти все призы нашего элитарного снобистского Союза кинематографистов. И я думаю, что с фильмом «Россия, которую мы потеряли» ситуация может повториться.

Я хочу поставить под вопрос положение, которое критикой принимается де факто, что фильмы Говорухина — это совершенно неискусство. Мне кажется, что «Россия, которую мы потеряли» — очень хороший фильм. Я бы сказала, что это блестящее публицистическое произведение, которое заполняет лакуну, образовавшуюся в нашем кинематографе за последние несколько лет. Фильм находится между коммерческим игровым кино, которое строится сейчас совершенно по западным образцам и являет собой кинематограф очень низкой пробы, и кино якобы документальным, ибо в документалистике господствует сейчас четкая тенденция воспаленной образности. Неприличным сейчас считается сказать простое слово. Надо обязательно, чтобы была эстетическая полисемия, чтобы было «красиво и сложно».

Почему так произошло? Потому что мы очень боимся большевистской, коммунистической пропаганды. Мы привыкли за годы советской власти, что тенденциозная публицистика — это коммунистическая публицистика. Другой публицистики мы просто не знаем. Но публицистика просто по своей природе не может не быть тенденциозной. Нельзя от публицистики требовать покаяния. Мне кажется, что Говорухин сделал для кино большое дело, возрождая жанр. Сегодня очень многие в этой аудитории бросали ему

упрек в большевизме. А я думаю, что это несправедливо. В большевизме скорее можно упрекнуть основное направление нашей пропаганды — наше телевидение, которое якобы демократическое, якобы свободолюбивое, а на самом-то деле ангажированное. На самом деле наша телевизионная демократическая пропаганда — сервильна.

Что говорить. Не могут молодые телевизионные публицисты отказаться, скажем, от ленинского тезиса о праве наций на самоопределение вплоть до отделения и образования самостоятельных государств. Это очень сомнительный тезис. Но мы так держимся за него, что «на ура» встречаем национализм и готовы все время перекраивать свое государство.

В. Межуев. Потому и развал.

Л. Малькова. Я понимаю, что философ, историк, ученый обязан подвергать все всесторонней рефлексии, но публицист, человек, который живет сегодняшним днем и слышит бесконечную ложь, что льется с телеэкрана, обязан занять определенную позицию. Позицию бедного и обездоленного народа.

Владимир Шевченко. Мне кажется, что нами совершенно не прочитан тот художественный образ, который создает Говорухин. Мы занимаемся идеологией. А давайте посмотрим, что же он хотел сказать. Ведь это ностальгия по нормальной человеческой жизни. Это первое и самое главное. Нужны какие-то устои, и эти устои режиссер хотел бы передать тем, кто будет смотреть фильм. Это важно, ибо сегодня никаких устоев в нашей жизни нет. Говорухин показывает, что есть нормальная человеческая жизнь, по которой мы истосковались, ибо живем в катастрофической кровавой бане.

У нашего общества — так сложилось — нет никаких других символов власти, кроме монархических. Я сам хотел бы быть демократом, но эта страна не сложилась как демократическая. Межуев был очень прав, когда говорил на одной из наших встреч, что демократия потерпела поражение дважды: в марте 1917 года и в августе 91-го. Петр Николаевич Милюков в марте 1917 года сказал по поводу реформ Временного правительства: для того чтобы провести реформы, нам нужен символ власти; если вы разрушите монархический символ власти, ни до какого учредительного собрания мы не дойдем, и вся страна погибнет в хаосе, разорении и разрухе. Все точно так и случилось. Дело не в том, что мне нужен монарх и я за монархическую власть, а в том, что мы живем в традиционном обществе и символика государственной власти у простых людей играет решающую роль в идентификации политической, трудовой и любой другой деятельности. Вот в чем проблема. То, что сегодня с нами творится,— это полное разрушение всех атрибутов власти. Мы потеряли общечеловеческие ориентиры. У нас нет патриотизма, у нас нет страны. Демократы подвергли осмеянию все: флаг, герб, государство, Кремль. А если у русского человека порушены символы государственной власти — он становится анархистом.

В марте 1917 года началась вовсе не демократизация страны, а хаос. Солдаты побежали с фронта, когда царь отрекся от престола, начали делить землю, грабить. И сейчас мы идем тем же путем. Наша власть стоит перед той же дилеммой. Она должна объявить себя авторитарной властью, а если она пойдет по пути демократизации, будут реки крови, и она уже льется на всех территориях бывшего Союза.

Идеологически я не принимаю многого в фильме Говорухина. Дело ведь не в том, что картина сделана с антибольшевистских позиций. В дореволюционной России было много хорошего и много плохого. Иначе с какой стати в ней могла случиться такая ужасная революция-катастрофа, неужели из-за происков одних лишь большевиков? Но художественно я прочитываю фильм совершенно однозначно. Режиссер не в панике, не в растерянности. Вы посмотрите на него на экране. Дай Бог нам всем быть такими растерянными. Он ищет символы, вокруг которых нас можно сплотить.

Что же сегодня может нас сплотить? Это и есть та проблема, которую он для меня поставил как для философа.

Татьяна Алексеева. В свое время, когда все выписывали десятки журналов и читали их, я не успевала и складывала все на кухне. У меня скопилась гора, и теперь я потихоньку открываю для себя вещи, которые все открыли раньше. Я возвращаюсь к вещам, которые для всех остальных — недавнее или давнее прошлое.

Фильм Говорухина на меня произвел сильное впечатление, и я совершенно уверена, что он произведет такое же впечатление на очень широкую аудиторию. Но у меня было полное ощущение, что я читаю огоньковскую статью двухлетней давности. Я не критик и фильм воспринимала абсолютно эмоционально. Но интеллигентское сознание недавнего прошлого в фильме ощутимо. Именно тогда, года два назад, мы читали полемически заостренные статьи, что был царь, что он был человек, что он любил свою царицу, что его расстреляли. Мне кажется, что фильм

опоздал. Но смотреть его будут, и не с идеологической точки зрения, а просто потому, что масса народу увидит то, что люди никогда не видели и не читали, ибо даже «Огонек» читал не весь народ. К тому же в фильме чувствуется авторская боль за страну, и он не может не вызвать сопереживание.

В. Толстых. Слушая вас всех, я понял, что совсем иначе смотрю фильм Говорухина. Ну, просто совсем иначе. Это не историческое сочинение. Это сочинение художественное, где автор избрал удобную ему документальную форму для самовыражения. И он самовыразился. И смотреть его будут по совсем другим законам, чем те, которые устанавливаются на этом обсуждении. Зритель устроен совершенно иначе.

Я сейчас отвлекусь и приведу потрясший меня пример. Мы приехали некоторое время тому назад в Болшево на семинар философов-постмодернистов. Нас с Вадимом Межуевым позвали туда, так сказать, для смычки поколений. И объявили, что вечером покажут картину Балабанова «Счастливые дни» из студии Алексея Германа. Я им сказал: как вам повезло, вам покажут постмодернистский фильм. Все, человек шестьдесят, скопились в зале. Через пятнадцать минут в зале остался я, который видел эту картину и не очень к ней расположен, и еще два человека. Не интересует постмодернистов постмодернистский фильм! Я вас уверяю, что от академика до простого зрителя соответствие фактов, цифр — никого не интересует. Всех интересует, что этот человек, который создал фильм, хотел мне сказать. Вот и все.

И в этом смысле, уверяю вас, фильм Говорухина «Россия, которую мы потеряли»



произведет огромное впечатление на огромное число людей. Найдется масса историков, культурологов, которые увидят в нем массу недостатков, и пусть они об этом пишут — это очень хорошо, пускай Говорухин знает, что надо точнее работать с цифрами и со словами. Но эффект общественный и эстетический будет совсем другим. Почему? Дело в том, что в фильме Говорухина заключена некоторая тайна, есть достоинство, которое люди оценят независимо от того, любят они Говорухина или нет. Учтите, что Говорухин как художник с его трубкой и его манерой держаться и говорить раздражает очень многих, а среди кинематографистов — тем более. Но когда надо было тайно голосовать, за какой фильм дать «Нику», все эти люди дали призы ему. И он даже сам был ошарашен — одна «Ника», вторая, третья...

Почему? В нем есть достоинство, которое срабатывает. Говорухин уникален. Вы не найдете сегодня другого, кто позволил бы себе роскошь, мужество и волю произнести свое «нате». И напрасно вы Говорухина соединяете с Невзоровым.

В первые годы перестройки наша экранная публицистика была очень сильной. Теперь она исчезла. Она исчезла и заменена сейчас не очень-то правдивым и честным телевидением, претендующим на роль рупора общественного мнения. Сами художники отказались от важнейшего своего оружия. Говорухин уникален, ибо занимается публицистикой сегодня. Но он уникален и в другом. Когда Вадим Межуев говорит о растерянности, я понимаю, что он хочет сказать, но это неточно. Почему я защищаю Говорухина, почему он мне близок? А потому, что он точно выразил лично мою ситуацию на экране. Это духовная драма людей, которые не хотят возвращаться в прошлое. Но не принимают и то, что идет на смену прошлому. Поймите, Говорухин не дурак и прекрасно понимает, что к той России возврата нет. Но он не хочет идти и туда, куда влечет сейчас нас рок событий. Он этого не принимает. Я его спросил, зачем такой финал с алкоголиками. Это же ты перенес из своей предыдущей картины. Нет, сказал он. Это то, что продолжается и ожидает нас в будущем. Он художник, чувствилище жизни. Никакой истерики тут нет. Это духовная драма нормально мыслящего и чувствующего человека. И он единственный так впечатляюще это выразил. Остальные молчат или уходят в сторону. Но в силу своего менталитета и манеры стилевой, которую он выработал при всей внешней незатейливости и несобранности картин, он открыто о своей духовной драме заявить, как это сумел в свое время Герцен, не может: не позволяет характер. Он должен быть невозмутимым, ибо на самом деле он человек незащищенный. Это очень хрупкий организм, не верьте его постаменту. Он совершенно другой человек, если в него внимательно вглядеться и вслушаться в то, что он говорит.

Говорухин сделал картину не о прошлом. В принципе его мало что там интересует. Да, он плохой историк, хотя и образован, читал по теме много книг, о которых я не слышал. Но сейчас он понимает: что-то надо предложить людям, а предложить ничего не может. Поэтому он говорит одно: помните, когда-то это была большая, интересная страна. Вам есть за что зацепиться, есть почва, вы можете что-то сделать. Больше он ничего предложить не может, а принять то, что ему предлагает Гайдар, он не хочет.

«Россия, которую мы потеряли» — это трагическая картина. А недостатков в ней много. Это произведение, просто созданное для критика, если хочешь размахнуться всласть. Но я не хочу в данном случае говорить о недостатках. И думаю, что народ этот фильм поймет и оценит. А интеллигентам полагается быть недовольными и критиковать действительность. И пусть они делают это полезное дело.

Литературная запись Л. Донец

Л. Малькова

Русский путь документального кино

Союз нерушимый республик свободных, как мы пели в гимне, распался как-то слишком неожиданно, поставив каждого лицом к лицу не только с собственной национальностью, но и перед достаточно настоятельной необходимостью определить свое отношение к русскому народу, сплотившему когда-то этот самый Союз. Столичному интеллигенту, предки которого особенно смело перешагивали через национальные барьеры — и слава Богу! — разобраться в своей богатой национальной родословной зачастую просто невозможно. Да и кому, как не интеллигенту знать, что душа не так уж связана с кровью и плотью, стремится вдаль и склонна искать и даже находить себя в далеких, а то и вовсе мертвых языках и культурах. Но такой всегда была интеллигенция России. Нынешнее блуждание умов вокруг русского вопроса жизни нашей не упрощает.

Дебаты и дискуссии не могут не отражаться на экране, но и документалист сегодня сам пытается определить свое место в русском народе, понять его душу, запечатлеть в своем фильме хотя бы отсвет русской энигмы, которая и служит ему главной путеводной звездой. Критик же вправе рассматривать документальный экран как призму, сквозь которую можно уловить этот свет, и попытаться расставить в традиционно интернациональном кинематографе вехи русского пути.

Первое приближение

Парадокс состоит в том, что при всей неуловимости русского начала вряд ли найдется фильм, когда-либо снятый в России, который не нес бы на себе отпечаток русской души, ее изначальный, извечный смысл. Запечатлев когда-то живущих на этой земле людей, пленка хранит образы тысяч и тысяч душ, закончивших свой земной путь. Значение киноантропологии сегодня трудно преувеличить: многие физиономические типы русского человека в жизни уже не встретишь и восполнить бедность нашего представления о самих себе может только кино.

Но кинодокумент есть и лучшее средство против национального самоупоения, потому что с той же точностью он передает постепенное видоизменение облика родной земли человеком. Уродование природы — неотвратимое следствие помрачения народного духа. Обезображенная толпа, из коллективной глотки которой вырывается требование смертной казни для ближнего,— это тоже мы. Постыдные страницы не вырвешь из гражданской истории, но, пересматривая их вновь и вновь, постепенно убеждаешься в патологичности того коллективного сознания, которое семьдесят лет мы считали нормальным. Историко-политический фильм вне зависимости от его менявшегося за последние пять лет пафоса был, может быть, лучшим отрезвляющим средством в силу своей наглядной, неопровержимой достоверности и стимулировал общий поиск иного духовного состояния, которое русский человек мог бы принять за нормальное.

Приближение к норме

Смена идеологических стереотипов в середине 80-х не остановила общего процесса девальвации ценностей, имевшего слишком глубокие исторические корни. Однако сам язык документалистики, складывавшийся как «коммунистическая расшифровка мира», был подвергнут решительному декодированию. Давно утратившие смысл, но опорные в экранном пространстве кадры-знаки митингов, шествий, партийных, профсоюзных, комсомольских собраний, демонстраций, а также соответствующие им кноскрипты (лозунги, плакаты и т. д.), которые закрепляли на экране схему социального ритуала и его атрибутику, в 1986—1987 годах впервые были

превращены документалистами в предмет саркастического обстрела. На экране социальный ритуал был разрушен еще до крушения коммунистической идеологии и на месте соответствующих ему кадров-знаков в качестве нового клише киноязыка появился церковный купол, крест и могила. Эти знаки просто помещали экранное действие в самые общие координаты вечной жизни и неизбежной смерти, символизируя скорее потерянность человека, слом его сознания, нежели новое обретение веры. Православный смысл их не был выявлен.

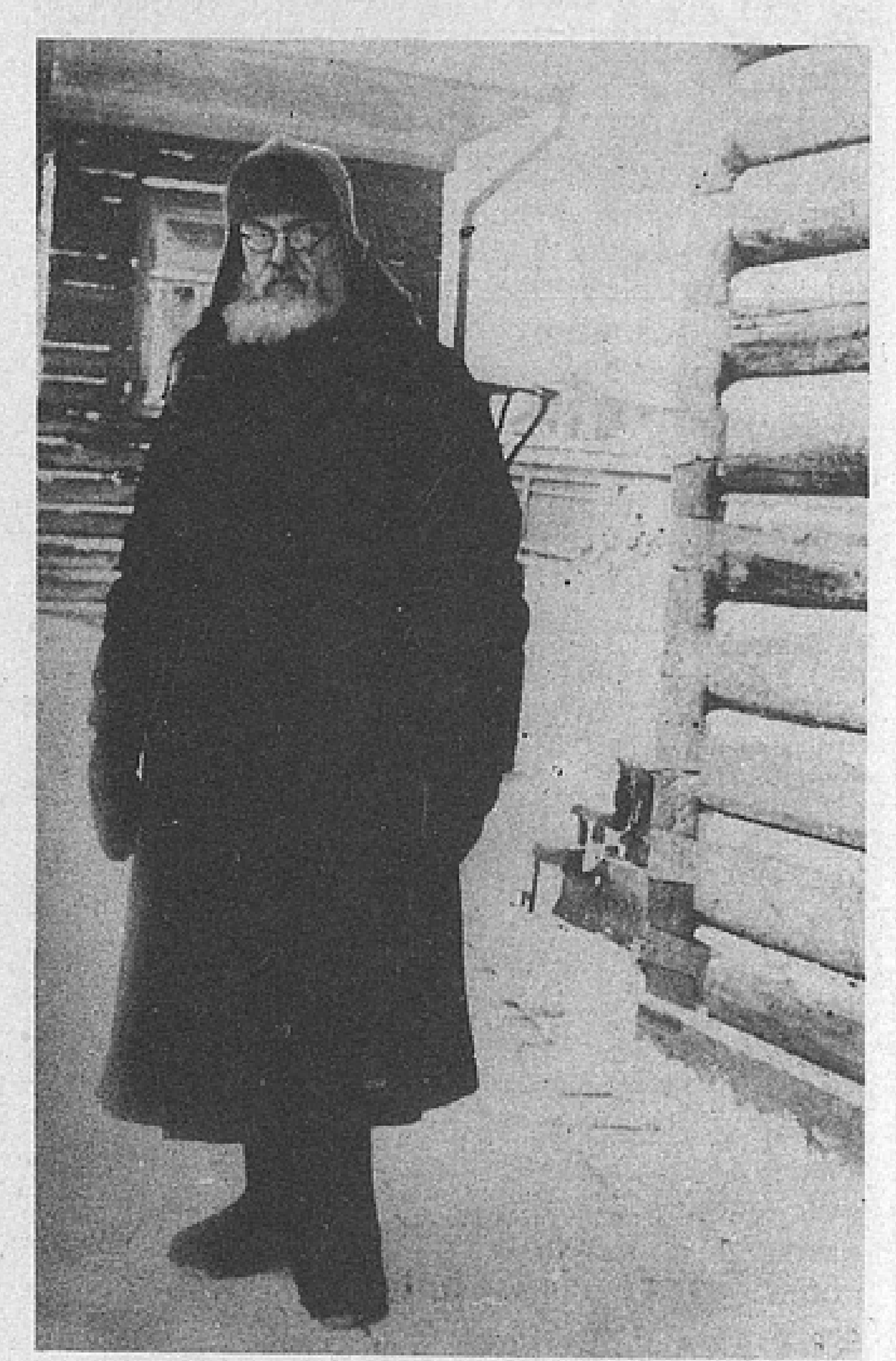


«Я вас избрал...», реж. А. Торгало

И все же они задавали иное направление мысли, иной ее ход, даже иной ритм, помогая человеку искать объяснение происходящему в глубине духовных традиций своего народа и независимо от быстрых изменений политической конъюнктуры. Из общей оппозиции политике возникло то течение в российской документалистике, которое приобрело национальную окраску и православный смысл.

В этом году состоялся уже Третий фестиваль православного кино. Представленные на нем фильмы впечатляют гораздо больше мощностью пластов духовной жизни народа, нежели новизной киноформы. Но ведь и сами традиционные жанры документалистики складывались под сильным влиянием национального мифа. И если сегодня историко-биографический фильм об архиепископе Луке («Я вас избрал...», режиссер Алла Торгало, главный приз) смотрится как житие святого (фильм о Л. Войно-Ясенецком), то в этом сказывается вековая культура народа. Про «Повесть о настоящем коммунисте», появившуюся на экране всего-то десять лет назад к юбилею Л. Брежнева, этого не скажешь. И может быть, если в сознании народа святое место займут святители и подвижники земли Русской, новому политическому вождю труднее будет его узурпировать.

Сегодня перед документалистом, снимающим Россию, уже не может не стоять вопрос о соотношении его творчества с православным каноном. Перед критикой же встает проблема соответствия эстетических критериев и представлений, сформированных за прошедшую историю документального кино, ее новому этапу.



Канон

Пожалуй, в фильме режиссера В. Виноградова «Русская тайна» впервые предпринята попытка рассмотреть судьбу русского народа в прямой зависимости от чистоты его веры.

Ведь сам народ назвал эту страну Святой,

и привился этот эпитет, передаваемый из уст в уста. И сейчас он сам собою слетает с языка, когда видишь длинные панорамы утопающей в зелени полей и лесов нетронутой русской земли, снятой с высоты птичьего полета. Скромных домов в этой летней зелени и не видно, да и не красотой жилья и амбаров славилась наша страна. Но церкви, тянувшиеся золотыми головками в синеву небес, кажется, вторят авторскому слову в фильме: «Русь не просто приняла



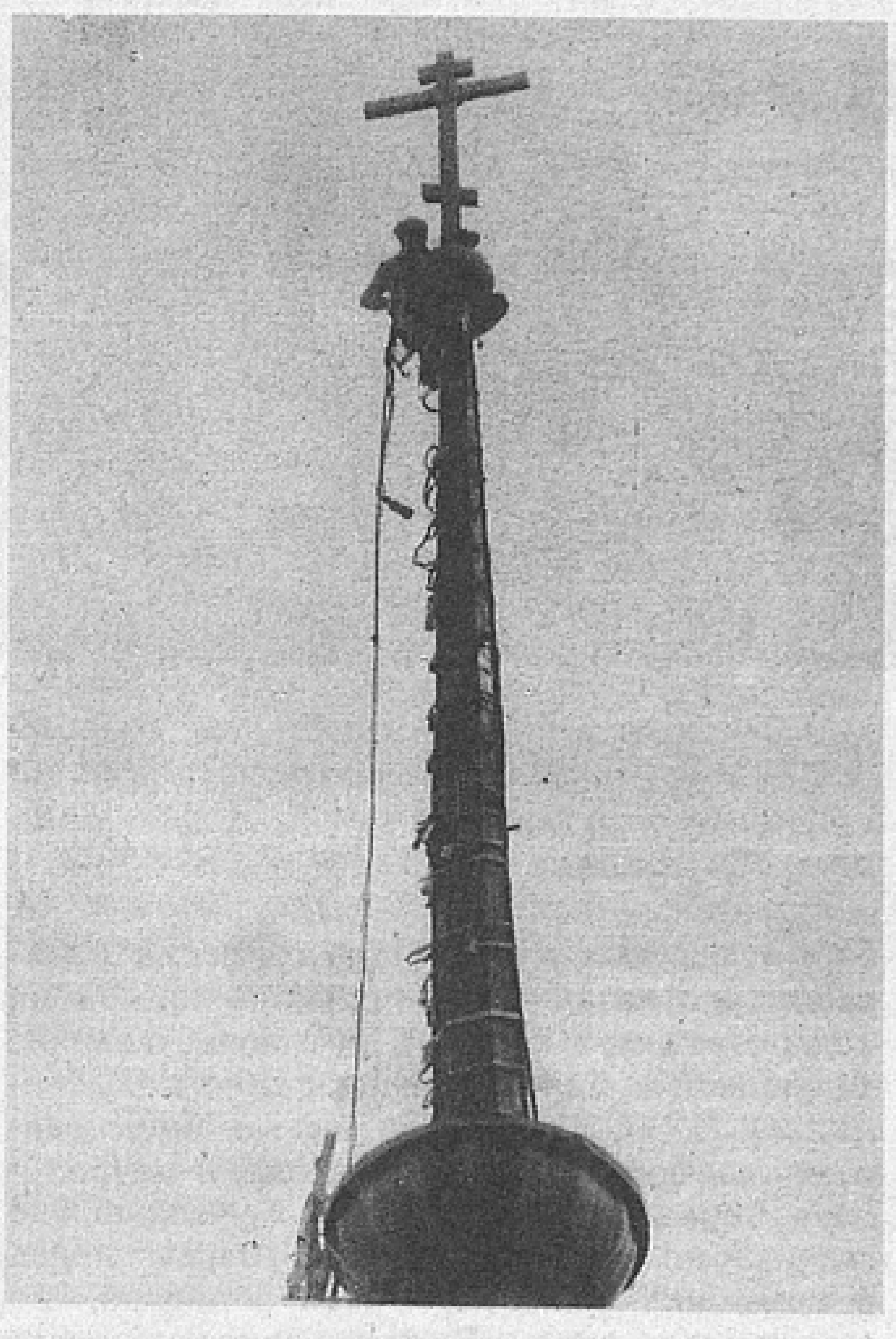
«Искушение Николая Ленивкова», реж. Е. Голынкин

крещение, она вся, буквально вся, устремилась ко Христу».

Режиссер подобрал уникальную хронику, чтобы показать: вся жизнь русских людей когда-то была осмыслена через веру, все в ней имело ритуальное значение. Без креста и молитвы дела не начинали, за стол не садились. Вот мужик перекрестился и пошел сеять свое поле, как будто сейчас, у нас на глазах. А вслед за тем — пешочком в горку, к храму — взращивать хлеб небесный. Трудно поверить, что всего через два десятка лет те же русские мужики будут раздевать храм Христа Спасителя — в монтажном стыке знакомые хроникальные кадры вновь производят шоковое впечатление.

Но истоки падения храма режиссер видит не в социально-классовых битвах нашего века, как нынче принято интерпретировать, а в «коллективном грехе ума», который пошел еще с петровских времен. Пушкин редко ходил в храм, Толстой не понимал таинств, светское общество снисходительно смотрело на того, кто общался с монахами. «Теперь и мы, и они знаем — нет истины вне Христа» — так определяется авторская позиция.

Атеист, человек иного вероисповедания, конечно, с этим не согласится, но фильм обращен к православным. Русская церковь потому и называется православной, что придерживается правил, пронесенных через века без изменений. Но чтобы паства хранила веру неповрежденной, то же должны делать и пастыри. В России же за весь советский период Канон ни разу не переиздавался, и это, кажется, послужило для автора решающим аргументом в пользу православия за рубежом, представленного главой нашей церкви за границей митрополитом Виталием.



Православные хранят все основные святыни христианского мира в Иерусалиме. Снят святой град великолепно — и место Иудина лобзания, покрытое алыми маками, как каплями крови Христовой, и Голгофа, и дуб, знакомый каждому русскому по рублевской иконе. Но чистота и ухоженность русских монастырей, храмов и богаделен в Америке и Австралии заставляют вспомнить об их

состоянии на Родине. Чудотворная икона Иверской Божьей матери, списанная с греческого оригинала на Афоне, — о бесчисленных и бесценных святынях, уничтоженных в советской России. Не творя прямой хулы, фильм заставляет зрителя почувствовать, что его Церковь на родине как бы недостаточно правильная и чистая да и пастыри как бы...

Не пытаясь здесь анализировать причины расхождения православных Церквей сегодня, замечу, что отношения Патриаршего Собора с новыми властителями России семьдесят лет назад были не столь простыми, как показывает фильм. Противопоставление митрополита Сергия, написавшего в застенках ОГПУ благодарное письмо большевикам, спасающим народ от голода, и митрополита Вениамина, принявшего мученическую смерть, но не склонившего головы перед беззаконной властью,— хоть и верно, но только как схема. В этом контексте есть пробелы, которые нужно заполнить.



«Живы будем...», реж. Ю. Шиллер



«Я ехала домой...» реж. Л. Уланова

28 февраля 1922 года Святейший Патриарх Тихон обратился к верующим с посланием, в котором разъяснил причины, побудившие его разрешить передачу правительству на нужды голодающих предметов, не имеющих богослужебного употребления. Но вслед за этим — писал Патриарх — после резких выпадов в правительственных газетах по отношению к духовным руководителям Церкви 10(23) февраля ВЦИК для оказания помощи голодающим постановил изъять из храмов все драгоценные церковные вещи, в том числе и священные сосуды и прочие церковные богослужебные предметы. С точки зрения Церкви, подобный акт является актом святотатства...

Послание подняло народ на защиту своих святынь. По стране прокатилась волна кровавых столкновений верующих с властями. Ленин написал свое секретное, а теперь широко цитируемое письмо, в котором голод рассматривался как «исключительно благоприятный момент» для расправы с духовенством. 28 марта «Известия» опубликовали список врагов народа, возглавил который Патриарх Тихон «со всем своим церковным собором». Начались аресты священников и расстрелы стихийных выступлений верующих.

Патриарх назвал действия большевиков святотатством, и можно ли сегодня судить его за то, что не повел он свою паству на крест? Признав свою деятельность «антисоветской», он, думаю, не свою душу спасал, а открывал миллионам православных узкую, тернистую тропу ухода от греха. Тогда Патриарх мог обратиться к пастве только через храмы, в которых зачитывалось его послание. У правительства же был полный контроль над прессой, в которой развернулась погромная кампания против православия. Но этого оказалось мало. Для оправдания своих действий в голодной стране у большевиков нашлись средства на кино, и уже через три месяца после ленинского секретного письма во вновь открытых кинотеатрах зритель мог наглядно увидеть «добровольную передачу» церковных ценностей с безотказно действующими кадрами голодных детей, получивших кусок хлеба.

Это был первый сюжет первого номера «Кино-Правды» от 12 июня 1922 года, и именно с него началась неомифология, или «коммунистическая расшифровка мира», по слову автора, гениального Дзиги Вертова. Но это было оправданием святотатства. Жаль, что и семьдесят лет спустя у документалистов не нашлось доброго слова для главы православия в те тяжелые годы.

«Нужно исцелить сердце русское. Оно сейчас пустое совершенно... Чем его нужно исцелить? Молитвой». Склоняя голову перед пламенным митрополитом Виталием, горой стоящим за восемь миллионов русской паствы, рассеянной за рубежом, признавая их право называться теперь «ультрарелигиозной, духовной эмиграцией», я все-таки усомнюсь в том, что «русский народ был оторван от молитвы сердечной»: оставались мудрые сердцем пастыри и на родине под началом Патриарха, прозванного в народе добрейшим и тишайшим.

Русский человек на перепутье

В одной телепередаче журналистка брала интервью у цыганского барона: «Вы много кочевали с табором по разным странам и весям. Скажите, какой народ лучше всех?» — «Русский».— «Почему?» — «А русских раз обманешь, два обманешь, а они все равно верят тебе». Я пересказала этот сюжет своему эстонскому другу-документалисту с вопросом: «Что же это? Радоваться нам или обижаться? Хорошо это или плохо?» Он долго смеялся, а потом сказал: «Очень плохо».

Да так ли уж?

Нравственный императив обнажает то отличие русских, которое делает народ таким восприимчивым к христианству. Русский человек *видит* идеал и не испытывает нужды в его умственном понимании, составляющем предмет гордости европейца. Это видение граничит с ослеплением, перед ним здравый смысл, краеугольный камень западной цивилизации, терпит фиаско. С точки зрения здравого смысла, русский — блаженный, дурак, и этим, как будто, все сказано.

Но Дурак — любимый герой наших народных сказок, или, переходя на научную терминологию, центральный архетип в структуре национальной мифологии. Эта мифология сегодня, как никогда, стремится к своей реализации в борьбе с иными мифами. И документальное кино, конечно, по самой своей природе не может не отражать эту чреватую конфликтами ситуацию и выводит на передний план героев, чье самоощущение порою поражает и ставит в тупик.

Характерна картина «Живы будем...», снятая Юрием Шиллером в сибирском селе. Каждый герой выступает перед камерой с такой эмоциональной откровенностью, что не остается сомнений: именно то, о чем он сейчас говорит, составляет главный предмет его гордости или боли, переполняет его душу. Но что же это? Вот человек пересказывает нам свое письмо де Голлю и уверяет, что критика была услышана и ответ получен. Сообщение одной женщины о летающих тарелках кажется тривиальным по сравнению с пылким обращением в стихах другой к американскому студенту от имени советского студента. Ребенок изрекает: «Если нет, то это дефицитом называют. У нас дефицит чай, сахар...» А старик с твердой уверенностью свидетельствует: «В магазине все есть. В хозяйстве имеешь, что хочешь. Работай!» В каком пространстве, в каком измерении живут эти люди, не замечающие покосившегося забора и разбитой дороги перед родным домом? Какой де Голль? Какие американские студенты? Но поражает даже не столько само содержание выступлений, сколько их абсолютная оторванность от социально-политической реальности в том ее виде, какой, скажем, рисует телевидение.

Кажется, каждый из этих русских провинциалов живет в своем собственном замкнутом внутреннем мире. Но как бы ни различались эти странные миры между собой, есть в них нечто общее, хоть и не бросающееся сразу в глаза. Объединяющее начало — в незаявленном и неосознанном самими этими людьми *отсутствии* стремления к богатству и наживе. Им ведь, кажется, и в голову не приходит, что к этому вообще можно стремиться, что где-то в «цивилизованном» мире умные люди тратят большие деньги, чтобы ликвидировать у психоаналитика разрыв между сознательным стремлением к богатству и успеху и подсознательным страхом смерти. Принадлежность к христианскому миру обрекает каждого из нас на неосознанное соотношение с Евангелием, даже если не знаешь, что легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богатому в Царствие Небесное.

Выражение «не в деньгах счастье» стало нашей поговоркой задолго до того, как, впав в коммунизм, мы собрались отменять товарно-денежные отношения. Недаром известный православный американский про-

поведник иеромонах Серафим (Роуз) возлагал особые надежды на душу русского человека и видел в русском коммунизме хилиастическую ересь христианства, сбившую на время Россию с православного пути.

Западный человек стремится к богатству, русский — к блаженству. И здесь он азиат, предпочитающий древнюю восточную философию современному западному прагматизму. Если перед ним закрывается дорога православия, он нащупывает тропу более древней культуры, вдруг чувствует свой индоевропейский корень и вкус такой свободы, которую и не объяснишь нынешним европейцам, свято убежденным, что кроме их Западной цивилизации ничего не было, нет и не будет.

«Здесь я свободный человек,— утверждает один из героев «Живы будем...» — Куда захотел, пошел. А там куда я пойду? Вот смотришь, он там по телевизору бежит. Зачем бежит?» Слова этого сибирского мужика очень напоминают мне известный ответ индуса, лежащего под банановым деревом, на предложение англичанина сорвать банан, продать его и заработать деньжат. И не потому ли сейчас, когда, по мысли западных теоретиков, русский должен озадачиться вопросом «Как делать деньги?» и смотреть видеокурсы по менеджменту, в нас проснулся массовый интерес к Востоку и документалисты уже успели снять столько фильмов про медитацию, йогу, кришнаитов, буддистов, тантристов и прочее, сколько вряд ли снимают кинематографисты азиатских стран.

Мы ищем свой путь в те времена, когда «по причине умножения беззакония, во многих охладеет любовь»[1]. Может быть, лучший символ России, расстающейся с коммунизмом,— в превосходном фильме Виктора Семенюка «Казенная дорога». Парафразом известной песни на экране поезд мчится через всю страну. За окном бесконечные поселки с домиками-скворечниками сменяются такими же бесконечными кладбищами, ужимая рамки человеческой жизни. С неба смотрит невероятная, огромная, устрашающая луна. А в плацкартном вагоне, разложив нехитрую снедь, прижатые один к другому сидят люди, и сквозь невнятный синхрон их разговоров прорывается голос гадалки: «Ждет тебя дорога, казенный дом, дама со своим интересом, король с любовью...» Со слепой надеждой смотрит русский человек в свое будущее, и на помощь в преодолении его земного пути к нему приходит любовь, а с ней и вера.

В истории Наташи («Я ехала домой...», режиссер Л. Уланова) видится «роковое» действие одного из ключевых архетипов русской мифологии. Ведь дом для нас — и не только — это и здание, и хозяйство, и семейный очаг, и родной край, и страна, и... Одно подразумевает другое, но в сердцевине этого комплекса смыслов лежит строгий русский норматив отношений между мужчиной и женщиной. Жена да убоится мужа своего, муж да жалеет жену — это из памятника русской культуры с говорящим за себя названием «Домострой». Поиск иного жизненного пути обычно заканчивался еще более суровым в своем регламентирующем действии монастырск м уставом.

Поступила в театральное училище, полюбила таксиста, бившего ее, бросила училище, уехала домой, играла в театре и жила с пьяницей-актером Женей, любила кого-то в Красноярске, родила сына непонятно от кого, наконец, через журнал «Крестьянка» бросила клич: «Везде нужны женские руки, а у нас в деревне не хватает мужских сердец» — и откликнувшихся мужчин было столько, что пришлось ей бежать из родного дома, спасая жизнь, бросив сына на деда с бабкой.

Внешняя канва жизни Наташи, если судить ее по прежним домостроевским меркам, просто даже в мораль не укладывается — и в то же время влияние нравственного идеала на ее ход так очевидно, что и блудницей героиню не назовешь: есть в ней что-то от прежних «странниц», «во имя Христа юродивых», жизнь которых действительно проходила между домом и монастырем.

Визуализацией домостроевской нормы, принятой в качестве идеала, является, в сущности, пасторальная картинка, по которой тоскует Наташа, вспоминая, как мечтала о том, что поедет с любимым мужем в деревню, положит голову ему на плечо, а он будет ее оберегать. Когда же и вправду поехала домой с неофициальным мужем Женей, голову класть ему на плечо ей не пришлось — слишком занята была ее голова тем, как довезти его, пьяного, до дома целым.

Нет героине места в нашем настоящем. Сочувствуя Наташе, режиссер ловит в мужских лицах черты физического, умственного, морального вырождения — на экран попадает то ли пьяница, то ли уголовник, то ли дебил, то ли все вместе. Как можно

[1] Матф. 24, 12.

узнать в таком своего суженого? И тем более поразительна вера героини, ее надежда все-таки его встретить.

Don't worry, be happy! — несется с телеэкрана. Будь проще! — советуем мы друг другу. Но когда видишь в документальном кино, как какая-то провинциальная актриса или прогрессивная журналистка самой модной столичной газеты вдруг рискуют поверить в любовь от Бога и разбивают себе сердце о «всамделишную» жизнь, невольно задумываешься: не в этой ли слепой вере в любовь тайна русской женщины, форма ее молитвы сердечной? Ум, талант, образование, политические убеждения наших дней не могут предохранить русского человека от действующего через века мифологического канона, аналога православному Канону, который вдруг прорывает все современные поведенческие стереотипы и заставляет его поступать иначе, чем другие, иначе, чем он сам мог предположить час назад.

«История ее любви» (режиссер В. Трошкин) строится по тому же мифологическому сюжету, что и история Наташи Сапелкиной, только ее героиня, Анна Бережкова, работает в «Московских новостях» и свою родословную ведет от декабриста Трубецкого. Но вот однажды она читает письмо в редакцию «из глубины сибирских руд», то есть из колонии, и понимает: это Он. Подобно пушкинской Татьяне, она могла бы сказать Александру Юдкевичу: «Незримый, ты мне был уж мил». Полюбив, она прямо последовала народному и семейному преданию: поехала в Сибирь, вышла замуж за каторжника, родила ребенка, использовала все средства, включая свою профессию и сами съемки документального фильма, чтобы добиться освобождения любимого, дошла «до царя», то бишь до аппарата первого российского президента, и добилась...

Строго говоря, и декабристы не видели народа, из любви к которому вышли на Сенатскую, а женское чувство их пра-правнучки родилось от союза политических идеалов дедушек с моралью бабушек и вовсе слепым. Образ любимого Анны Бережковой ясно прорисовывается в «Истории его любви», втором фильме дилогии. Заключенные проверяют его отношение к женщине испытанной меркой отношения к работе. А работать он не любит. Наташе Сапелкиной один жених подарил мочалку, связанную своими руками в заключении, и в этом подарке была реальная жизненная ценность — Александр Юдкевич ни разу нормы вязания этих самых мочалок не выполнил и, как подметили сокамерники, ни разу рубля любимой не послал. Правда, полюбив Анну, стал писать статьи о законе, совести и правопорядке в тюремную газету — но и начальство, признающее в фильме свою неспособность исправить преступника, в искренность любви и возрождение Александра не верит. Использует он ее в своих целях и обманет — таков вывод тюрьмы. И тюрьма оказалась права: изменил Александр Анне с проституткой да еще и попался на вульгарной краже. Но трезво смотрящего на экран зрителя это, конечно, не удивит. А вот то, что она, кажется, опять поверила ему и взялась его вызволять?..

Пронзительная тоска ленты Улановой объясняется тем, что она видит реальность и сопоставляет с нею идеальные устремления героини, которым сочувствует. Трошкин же сам оказывается в плену идеала русской женщины и честно помогает устремленной в легенду Анне Бережковой. И это заставляет нас иначе смотреть на его монументальную «Кинолетопись БАМа» да и на сам БАМ. Может быть, эта магистраль через всю Россию была той русской Дорогой, которую переносили люди из своего мифа в жизнь? Сейчас говорят: зачем строили? А зачем Ермак со товарищи шел в Сибирь? Его поход, кстати, тоже оставил в народе любовные предания, а вот насчет его экономической целесообразности можно было бы и поспорить.

Сегодня русская душа чувствует свою... *неуместность*, что ли. Там, куда ведет человека здравый смысл и практический расчет, место душе редко находится. Складывается специфическая ситуация сознания, пограничная ситуация, чреватая, как нас учат экзистенциалисты, самоубийством. Самоубийством, собственно говоря, и занимаются многие русские люди, заливая водкой «сердечную тоску», которая грозит окончательно вытеснить их «разгулье удалое» из песен нашей жизни.

«И хорошее настроение навсегда покинет вас»,— на свой лад переделывает песню Никола-работник, герой одноименного фильма Владимира Ярмошенко. Этот режиссер уже который раз упорно обращает внимание зрителей на жизнь тех, кого принято считать изгоями общества. Однако уходя в алкогольный дурман от социальных игр, они вовсе не теряют вековечных народных представлений о том, что хорошо, а что плохо, что низко, а что высоко. Подобно Наташе Сапелкиной, герои фильма «Красная горка» пытаются хоть как-то подстроить жизнь под канон своего внутреннего мира, рас-

суждают о промысле Божием, живут своим мирком, упиваются до смерти и умирают. «Бездельники», «русская пьянь», «здоровый мужик, а попрошайничает у церкви» — что еще говорим мы, проходя мимо и думая, как же трудно построить с «такими» цивилизованное общество? Но вот Никола, горький пьяница из того же мирка, а мастер на все руки — и печку сложит, и бражку сварит, и могилку выкопает, и крест на ней поставит. Работает от зари и до зари и все с песней, а лишней копейки не возьмет. Тоже не борец? А с точки зрения восточной? Когда человек работает, как Богу молится,— это хорошо, это карма-йога. Когда человек не работает, а думает и рассуждает о Боге — это тоже очень хорошо, это гьяна-йога.

Мы ничего не знаем о людях, от которых привычно отворачиваемся, как будто сами без греха. А объединяет нас с ними нечто более значимое, чем личная судьба, которая у каждого складывается по-своему. «Я люблю тебя, Россия!» — во всю глотку поет пьяный Никола. Он идет, шатаясь, по ухабистой сельской улице после своего трудового дня — маленький, ничтожный человек на фоне огромного желто-красного неба. Сменится кадр — и разверзнутся хляби небесные, и дождь польет озеро и смоет все нечистое — вода к воде.

В нынешнем внимании документалистов к внутренней жизни человека, к его делам сердечным, к его любви видится не просто обратная реакция на семидесятилетний примат общественного начала. В нем есть также страх перед той сердечной пустотой, о которой в «Русской тайне» говорит митрополит Виталий, страх, который прокрадывается в душу каждого, даже, казалось бы, безнадежного грешника, и заставляет его хвататься за спасительную палочку любви.

Русский мужчина здесь мало отличается от русской женщины. На призыв Наташи отозвалось больше десяти тысяч мужских душ — это только письмами. Самые смелые приехали лично — самыми смелыми, как всегда у нас, оказались преступники. И убить-то ее хотели эти мужики за обман своей души, поверившей и рискнувшей откликнуться на сердечный призыв вопреки рассудку. И каждому из них нужен все тот же сказочный Дом — а Наташа одна.

Строг русский язык, одно с другим не дает спутать, но утончение внутреннего слуха, очищение языка — прямой путь очищения русской души и средство утраченной способности к ориентации во внешнем мире. Об этом древнем принципе свидетельствует на основании личного духовного опыта герой фильма «Искушение Николая Ленивкова» (режиссер Е. Голынкин).

Война, бедность, сиротство, обиды, уход из дома, пьянство, сквернословие, тюрьма... Такого счастья гадалка не нагадает, но если русского человека какая-нибудь из этих бед обойдет стороной, считай, ему повезло. Николай Ленивков прошел через все, пока однажды в тюрьме не почувствовал, что мат, сквернословие товарищей по несчастью как бы задевают его, оскорбляют его слух. И тут перед ним стала заново проходить его жизнь. С понимания своей неспособности о чем-то судить самостоятельно, с осознания ничтожности своего «я» началось его возрождение — с первой заповеди блаженства.

Лишь тогда он смог вновь прийти к той, которая еще в ясли его водила, утешала в юношеских его обидах, вышла за него, безрукого парня семнадцатью годами моложе себя, замуж и пролила из-за него столько слез. И только тут стал строиться их Дом.

Прошел он и через искушение гордыни: взявшись восстанавливать в одиночку звонницу в Ростове Великом, не выдержал насмешек строителей, бросил дело, а теперь жалеет: надо было стерпеть.

«Счастье — это когда покой на душе». «Дом не надо запирать: если Господь наведет, замок не спасет». «Лучше быть обиженным, чем обижать». «Чего нельзя есть в пост? — Главное, людей». В этих выдержках из синхронной речи Ленивкова в фильме — правила, которым он, однорукий реставратор церквей, следует каждый день.

О молитве этот мужик говорит почти теми же словами, что и митрополит нашей Православной Церкви за границей: «Все через молитву, и не каждому дана. Посредством духа узнаешь все, что хотел узнать». И в этом единстве мнений нет ничего удивительного, ибо, как свидетельствует Николай Ленивков, «когда говорит душа, говорит истина, а истина всегда одна».

Православие — это и вера, и образ жизни нашего народа, кажется, возвращающегося на свой русский путь. Когда у Ленивкова, никогда не запирающего свой дом, украли велосипед, он сказал: «Значит, кому-то он был нужнее». Какой в этом расчет, практический смысл? Да никакого. Только хорошо, что одному цыгану, который все обманывал русских, вдруг как-то стало «неинтересно». С тех пор цыганский табор стал так походить на русскую деревню, что об этом даже телепередачу сделали.

Нина Цыркун

Несобственно прямая речь

Не без корысти приглядываясь в последние годы к западному кино, мы немало потоптались на чужих задворках без особой для себя пользы. В своих дерзаниях всегда мы правы: не постеснялись послать «Привет Спилбергу» с летающей тарелки, не то нарисованной на заднике, не то выпиленной из фанеры; спроворили наш ответ Чемберлену — отправили в одиночное плавание собственного Рэмбо; породили своего кооперативного супермена и отечественного «фаната», бросающегося в благородный поединок с мафией. Впрочем, волна скалькированных с американского кино фильмов мужского действия, рожденная перестроечной конъюнктурой, захлебнулась, не пережив самой перестройки.

Можно заглянуть подальше в глубь истории и обнаружить, что и в отдаленные времена чужая кукуруза худо держалась на нашей почве: ушла в песок обжитая Григорием Александровым голливудская модель советского мюзикла; не вышло с созданием аналога вестерна — «истерна» (фильмов об освоении окраин империи).

Обходя причины коммерческого (разность потенциалов), социально-психологического (разность менталитетов) и индивидуально-личностного (талант) планов, обращаю внимание на сам принцип заимствования. Как правило, мы являемся свидетелями пересадки в пейзаж родных осин жестких сюжетно-композиционных структур с сильным национальным признаком — мюзикл, вестерн, экшн — жанры, зафиксированные как голливудские. И сама эта операция напоминает вживление в иное тело донорского скелета, что, увы, требует уже не искусства хирурга, а умения прозектора (с последующим участием таксидермиста). Тут даже талант бессилен. Виму Вендерсу, например, не удалось справиться с экранизацией такого сугубо американского романа, как «Алая буква» Н. Готорна,— и причиной провала Вендерс назвал то, что фильм об американских первопоселенцах-пуританах снимался в Испании. Прочие объяснения он посчитал излишними.

Вендерс вспомнился не случайно, и не только в связи с его легендарным интересом к обживанию американской культуры, породившим знаменитых кентавров — «Париж, Техас», «Молния над водой», «Хэммет».

Вот ситуация. Германия, год нулевой. Поколение, воспитанное в условиях репрессивного режима третьего рейха. Резкий исторический слом, крушение привычных жизненных ориентаций. Комплекс национальной вины. Удары по национальному самолюбию. И оккупация. Правда, «нежная» оккупация, много чего принесшая с собой и в том числе — невиданный жизненный стиль, манящий некогда немыслимым, недосягаемым. Раскрепощенность. Естественность. Автономия личности. Независимость. Вендерс заключил: «Американский империализм помог немцам справиться с трудностями изживания собственных трудностей». Носить свободные майки и слушать поп-музыку стало своеобразно оформленной реакцией на военизированную немецкую культуру. Вместе с тем подспудно приходило осознание того, что нужно многое испробовать, чтобы обрести почву под ногами, чтобы стать равным самому себе. Пройти через «чужое», чтобы расстаться с закосневшими представлениями о якобы самоочевидном. Естественно, что в пути будешь чувствовать некоторое головокружение и даже впадать в шизоидное состояние, пребывая «между тут». Мир двоится, равновесие теряется. Зато этот мир мало-помалу приобретает объемность, стереоскопичность.

Любопытно, что, вспоминая те годы, Вендерс не называет никаких американских фильмов, которые тогда смотрел. Неуютно чувствуя себя в унаследованной официальной культуре, он смог опереться только на рок-музыку. Не понимая слов английского, воспринимал ее как чистую форму,

не несущую никакой информации, спонтанность, свойственную раннему кино, не отягощенному «мыслью», что в наше время сохраняется в резервациях авангардистов. Рок стал играть для него роль грамматики, держащей строй, но не несущей конкретных значений и, следовательно, опасности «колонизации ума». Когда «Битлз» записали диск на немецком языке, он пришел в ужас — видимо, от того, что «чуждость» заменилась простым как мычание значением слов и исчезло очарование неуловимого сверхсмысла.

Прелесть чужого слова таинственна и сильна. Об этом писал М. Бахтин в книге «Марксизм и философия языка», вышедшей в свет в 1929 году под именем одного из его друзей, В. Н. Волошинова. Родное слово, писал он, ощущается как привычная жизненная атмосфера. Чужое же слово играет важную роль в создании новой исторической цивилизации. Именно чужое слово приносило свет, культуру, религию, политическую организацию. Бахтин приводит примеры: шумеры — вавилонские семиты; яфетиды — эллины; Рим, христианство — и варварские народы; Византия, варяги, южнославянские племена — и восточные славяне. И т. п.



«Нога»

На микроисторическом уровне можно вспомнить хрущевскую «оттепель», когда отечественная словесность, изнуренная соцреализмом, жадно впитывала соки западной литературы. Благодаря Ремарку и Хемингуэю, возник феномен «исповедальной прозы», отторгнувшей себя от литературного официоза.

Искусствовед Александр Шерель, вспоминая в книге и телепередаче о радиоинсценировке Андреем Тарковским рассказа У. Фолкнера «Полный поворот кругом», с изрядной долей самоиронии заметил: «Это было время, когда мы из неграмотных превращались в малограмотных». Овладение грамотой шло через освоение чужой речи.

Чужое слово, если суммировать, авторитетно.

●

Три фильма, о которых здесь пойдет речь, сошлись для меня вместе еще и потому, что в каждом из них просматривается стремление вновь опереться на «чужое слово» в качестве субстрата, на котором можно построить повествовательность постсоветского кинематографа, слегка онемевшего в результате засвеченности прямолинейного соцреалистического воляпюка и явной неуместности, избыточности «эзопова языка» как двух основных и общепонятных речевых форм.

Фильм «Нога» поставлен Никитой Тягуновым по мотивам одноименного рассказа Фолкнера. Это, так сказать, маргинальный рассказ, во-первых, для американской литературы, во-вторых, для самого Фолкнера как создателя гигантского космоса Йокнапатофы — модели целой Америки. Рассказ с туманной мистической атмосферой, как бы беспочвенный, «несильный» (как глаголы бывают сильные и слабые), то есть легко преобразуемый.

«Чужое слово» выбирается сценаристом Надеждой Кожушанной прежде всего стратегически точно. Рассказать о событиях афганской войны и афганском синдроме на привычном языке нельзя — слова стерты либо скомпрометированы, стереотипы идут мимо сознания. Выбор обусловлен и сюжетно. Герой попадает на чужую землю, где, становясь орудием чужой воли, совершает убийство невинных людей. Там он теряет ногу. Ампутированная, «отчужденная» нога вырастает в его двойника, принявшего убийство как жизненную норму. Человеческий обрубок возводится в ранг человека. Иван Охлобыстин снимается в роли Мартынова под псевдонимом Иван Чужой[1].

[1] Ему же предназначалась роль в фильме «Варавва» — о разбойнике, которому — вместо праведника — подарили жизнь. Получив на кинофестивале «Дебют» приз одной японской фирмы, Никита Тягунов был счастлив: этих денег хватило бы на неделю съемок в Иерусалиме. Не сбылось... И невозможно поверить, что Никиты больше нет с нами (Н. Ц.).

Ищите тут «американизмы» или швы, соединяющие разнородные ткани, и не найдете. За основу взята не среднеарифметическая модель «вьетнамского фильма», а текучая, эластичная и в отдельности не связанная жестко со значением материя повествования, свободно переоформляемая в новую текстуру.

Валерий Тодоровский, взяв новеллу Фланнери О'Коннер, перенес действие на родную почву, поставив «Катафалк», стилизованный под американское кино 30-х годов, и тем самым сохранив легкий налет американизма в элементе профессионального экзерсиса. Картина не пахнет переводом, а приобретает качество джазовой импровизации — в меру держащейся избранной темы, в меру индивидуально изощренной.

Александр Хван поставил «Доминус» по мотивам рассказа Рея Брэдбери. Жанр фантастики наднационален и намеренно оторван от конкретной почвы. (Анна Ахматова назвала творчество Александра Грина «переводом с несуществующего».) Брэдбери здесь столь же «национален», как Лем в «Солярисе» Тарковского. В обоих случаях заимствовано то, что в паспорте



«Катафалк»

зарубежного кино именуется «идеей» (идея такого-то, диалоги такого-то). Идеи же границ не имеют. К тому же «Доминус» сжат до конденсата притчи — сгустка общечеловеческого опыта, в котором снимаются любые индивидуальные приметы.

Все три фильма в определенном смысле комплиментарны, взаимодополнительны, с точки зрения сверхсмысла, витающего поверх сюжетов: название рассказа О'Коннер — «Береги чужую жизнь, спасешь

ный миф строительства нового мира, традиционного для советского кино эпического отношения к смерти (обусловленного оптимизмом марксистской философии с ее фундаментальным присовокуплением индивида к общественному целому: человек бессмертен, ибо «все остается людям»), и возрождается трагическое отношение к ней; человек возвращается к самому себе из мира, где умирают другие, в мир существования перед лицом смерти, где



«Доминус»

свою» могло бы стать моралью «Ноги», где убийца оказывается собственным палачом и наказуется неискупимым грехом самоубийства, и «Доминуса», где бедный фермер тоже чужой волей оказывается жнецом на поле смерти,— возможно тоже лишь в горячечном воображении, в предсмертном бреду. Но если Мартынов мается после госпиталя в захудалом городишке на скудной предперестроечной жизненной пайке, где никак не убежишь от проклятого вопроса: «Так зачем все это было?», то герой «Доминуса» вроде бы с избытком получает от щедрот неведомого благодетеля. Но финал и здесь однозначно суров. Ибо ведь были знаки, знамения, что идешь запретным путем,— не хотел понять?

В этих фильмах, как я понимаю, происходит отрыв от встроенного в глобаль-

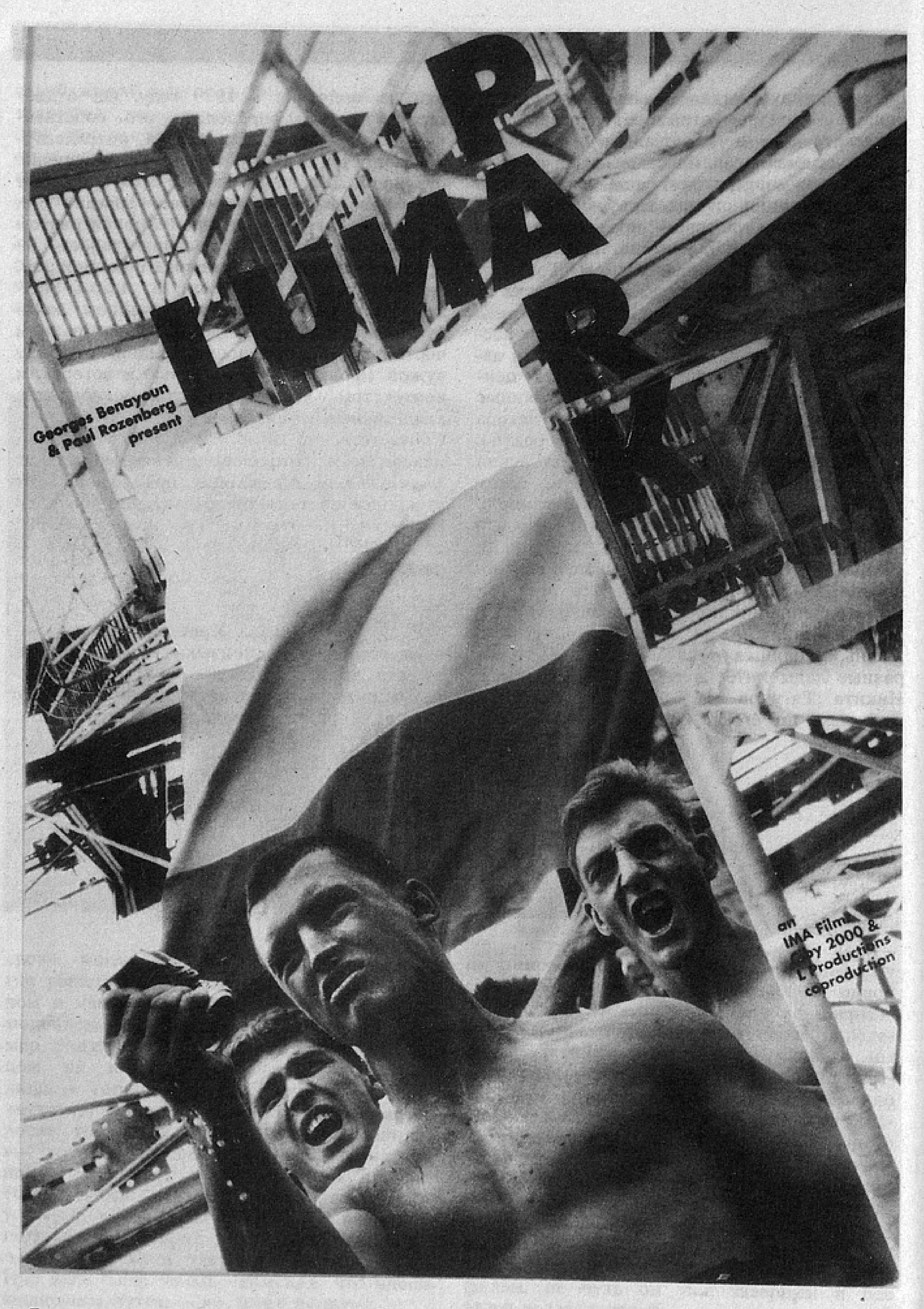
он умирает сам. Наступает пора бывшему советскому человеку расстаться с одной из сладчайших иллюзий, будто со смертью исчезает, по Марксу, «лишь некое определенное родовое существо» — сколько мы их перехоронили в родном кино, не забывая, что печаль должна быть непременно светла. Когда А. Хван в финале дает картинку глобальной жатвы смерти, ее чисто количественная демонстрация в виде «статистики» наглядно обнаруживает свою убогость и внехудожественность, совершенно инородные в самом фильме. Хван явно напрасно решил прибегнуть к анахроничному советскому штампу, перечеркнувшему бы фильм, не будь он уже завершен и без этого постскриптума.

Как бы то ни было, использование чужой лексики — вещь тонкая; не зря

Бахтин предупреждал о возможной здесь ошибке — полном отрыве от передающего контекста — и обращал внимание на необходимость динамической взаимосвязи «чужой» и «авторской» речи. Как способ их диалогизации он называл «несобственно прямую речь», впервые прозвучавшую в сказочном мифе Лафонтена, а в России ставшую излюбленным приемом Толстого и Гоголя (во второй половине XX века — у Солженицына).

Несобственно прямаю речь, в едином пассаже объединяющая мысль персонажа и авторскую контекстуализацию, создает ценностную интерференцию — постоянные переходы из ценностного кругозора автора в ценностный кругозор героя и обратно. В. Тодоровский погружает в авторский контекст и героев, и предметную среду (о чем подробно писала на страницах «Искусства кино» В. Притуленко), каждый персонаж, как и каждый предмет — «Форд-Т» у О'Коннер, превращающийся в допотопный «ЗИМ»,— окрашивается реальными жизненными подробностями, за каждым из них — прожитая тут, у нас, жизнь, уходящая в глубокий подтекст, на разные лады интерпретируемый критиками. Никита Тягунов не был в Афганистане, и фильм, по его признанию,— акт покаяния за молчание в 1979 году. Он отдает герою то, что определяло его собственную жизнь,— это двор, друзья, интеллектуальный студенческий треп, предвкушение будущего. Двойником самого себя возникает на экране видение погибшего друга в его, Никиты Тягунова, иронично-франтоватом обличье. И вместе со своим героем он проходит долгим больничным коридором, заканчивающимся моргом, и потом медленно проживает дни в случайном захолустном городке, добровольно выбранном чистилище,— дни «после жизни». Между чужой (фолкнеровской) речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению реплик в диалоге. Соответственно автор встает рядом с персонажем, и их отношения диалогизируются. В результате происходит преодоление отчуждения зрителя от фальсифицированной ситуации и открывается новое зрение, создается фрагмент новой культурной парадигмы.

P. S. Как показал Кристиан Мец, никакого всеобщего киноязыка не существует, а есть только речь (в другой традиции называемая употреблением). Это значит, что каждому придется возделывать свой сад.



«Луна-парк»,
режиссер Павел Лунгин (Рекламный плакат)

Конвертируется ли постсоветское кино?

Вячеслав Шмыров

Замри — умри — лучше не скажешь

Кинематограф — искусство преимущественно столичное. И, видимо, этим объясняется тот странный, по сегодняшним меркам, факт, что число кинематографических «почвенников», несмотря ни на что, не растет. И прокат к тому толкает: кругом, как принято сейчас писать, одни третьеразрядные американские фильмы. И международная судьба лучших советских картин, прямо скажем, непредсказуема и парадоксальна. Ну, не странно ли, например, что законодатель целого кинематографического направления, лучший наш режиссер рубежа 70—80-х годов Алексей Герман не имеет в своем активе даже участия в конкурсных программах Каннского или Берлинского фестивалей, в отличие от своих последователей В. Каневского или В. Аристова?

Или — еще парадокс: казахская «новая волна». Прослышали директора международных кинофестивалей про новое злачное кинематографическое место и — двинули в Алма-Ату. И что же? За «новую волну» приняли «старую», где, как и десять, и двадцать лет назад гордый орел медленно парит над степью, по которой под унылую песню акына пастух гонит овец. И — никаких намеков на постмодернизм и изысков капитальной насмотренности!

Запад видит в нас то, что хочет видеть. И любит то, что хочет любить. В этом есть что-то мистическое, но одновременно и прагматически вычисляемое. Например, тонкая искусность таких картин, как «Счастливые дни», или «Воздушный поцелуй», или даже «Прорва», явно усугубит неприятие этих фильмов западной фестивальной публикой. Зачем — сложно, когда от сложности и так все устали? Зачем — нестыдливые реминисценции из Трюффо, непровинциальное знание Беккета или эстетизация в духе большого европейского кинороманa сталинского прошлого, когда от вас ждут не искусства, а почвы и судьбы?

Нас толкают к почве. И хорошо, если этот невысказанный социальный заказ сам стихийно себя воплощает в бесхитростном фильме «Ой, вы, гуси», который сродни евтушенковскому стихотворению «Граждане, послушайте меня». Или в михалковской «Урге» — картине по-своему замечательной, мастерской, хотя и неровной, где мы — как будто и не мы, а вовсе даже китайские монголы, на которых русский человек В. Гостюхин смотрит, наверное, так же, как на него самого смотрят — уже из кинозала — европейцы. И там мы не свои, и этим мы — в диковинку...

В нас ищут судьбу. И часто находят: то фильм лежал на «полке», то режиссер валялся на нарах. Любопытно, что, получив почти равные шансы на успех — и даже одну и ту же стартовую площадку в виде Каннского фестиваля, наши самые «полочные» режиссеры (не в смысле фильмов, а в смысле судьбы) Рустам Хамдамов и Виталий Каневский распорядились этими шансами так по-разному. С точностью до наоборот. Первый, будучи генератором наиболее «влиятельной» на рубеже 60—70-х годов эстетики, вскормил и раннего Н. Михалкова, и «серединного» С. Соловьева, и промежуточного Н. Губенко. И вот теперь, когда «Анна Карамазофф» снята и получила последнее место в Каннском рейтинге 1991 года, дай Бог Хамдамову хоть как-то сохранить свою легенду. Каневский — напротив: ничего не открыл — скорее «закрыл» германовскую эстетику; в Канне после «Золотой камеры» за «Замри — умри — воскресни» получил специриз жюри за «Самостоятельную жизнь». А что такое «Самостоятельная жизнь»? Улучшенный римейк «Замри — умри — воскресни», где все — от человека до его фекалий — наше, только пленка — французская, то есть хорошая. Однако стоит ли нас «улучшать», если никто в нашем кино толком не знает, где кончается несовершенная технология и начинается совершенная эстетика? Они неразделимы, как почва и судьба, которым, впрочем, если верить известному стихотворению, все-таки предшествует искусство.

Короче говоря, впечатляющих примеров интеграции отечественного кино в западную реальность автор этих заметок не видит. И это, разумеется, его личная проблема — никак не относящаяся к десяткам экссоветских режиссеров, жаждущих дружбы с Западом. И тут, конечно же, Запад вне конкуренции. Любой из его самых скромных призов на любом из самых скром-

ных фестивалей (а фестивалей сегодня в Европе, как известно, больше, чем фильмов) моментально сводит к нулю всякие дружные усилия отечественной критики, отстаивающей, как ей и положено, «чистоту линии». После чего моим коллегам только и остается, что вдыхать надменный запах нездешних сигарет. Критика — больше не начальство! А если все-таки еще начальство, то скорее всего — таможенное: сама никуда не ездит, зато на входе и выходе берет свое...

Жизнь в нашей Киномаргиналии не поддается ни анализу, ни описанию. Может быть, в том-то и главное ее обретение — она поняла вдруг всю свою неосновательность, необязательность, внесистемность, оторванность от окружающего мира. Да и как можно интегрироваться в европейскую кинематографию, если нашего зрителя развлекают совсем другие перспективы и ориентиры?

Экссоветское кино он спасать не стремится, от европейского оказался в еще большей изоляции, чем в годы застоя. А Америка... Что — Америка? Еще никто не знает, что он, бедолага, в американских фильмах видит. Так что, господа режиссеры, любите критиков. Они вам не изменяют даже сейчас. Не все же вам ездить по заграницам. Заграница в конце концов вам наскучит, если, разумеется, вы еще раньше не наскучите ей. А тут, на Родине, еще есть с кем поговорить о ваших фильмах...

В. Дмитриев

Нуждается ли в нас мировое кино?

Вряд ли стоит сейчас браться за выведение некоей формулы нашего существования в мировом кинопроцессе. Вопрос этот настолько сложен, что сегодня мы имеем лишь некоторые подступы к его разрешению. Хочу сказать только о тех вещах, которые более или менее ясны.

Прежде всего меня смущает одно обстоятельство. Дело заключается в том, что мы, устремляясь в пространство мирового кино, не очень точно представляем себе: а нуждается ли в нас это мировое кино? Почти каждому ясно, что XXI век будет веком кино американского. Американцы уже контролируют 80 процентов, если не ошибаюсь, мирового кинопроката либо напрямую, либо через посреднические организации. Формула американского кино дословно повторена в большинстве кинематографий мира. И попытки спастись от американской экспансии, как правило, за редчайшим исключением не приводят к существенным результатам. Рушится кино Германии, рушится кино скандинавских стран, рушится кино стран Восточной Европы.

Трагедия ли это? Ну, вероятно, для отдельных стран, для судеб отдельных художников — да, трагедия. А в ситуации мировой? Это вопрос. Не будет, допустим, кинематографа Финляндии или Венгрии, или Чехо-Словакии, или Польши. Обидно, тяжело, горестно, но мировой кинопроцесс, я боюсь, не очень заметит их исчезновение.

Мы с нашим традиционным мессианством настаиваем на том, чтобы ворваться в ситуацию мирового проката. Эта идея была выдвинута на V съезде кинематографистов как одна из задач. Казалось, что все очень просто и легко, что именно кинематограф и откроет двери на Запад. Двери чуть-чуть приоткрылись, кое-кто сумел в них протиснуться, но тут-то и выяснилось, что ситуация несколько сложнее, чем рисовалось в нашем воображении.

Попробую пояснить мою мысль на примере американского опыта Андрея Кончаловского. Это действительно любопытная и поучительная попытка реализации родного менталитета в ситуации иной страны, иных взаимоотношений.

Когда А. Кончаловский работал на стыке советского, европейского и американского кино в своих картинах «Любовники Марии» и «Поезд-беглец», можно было спорить о художественном результате, даже отвергать его, но в любом случае это было интересно — особенно в «Любовниках Марии». Очень любопытна попытка представить свою внутреннюю ситуацию через Андрея Платонова, через «Асино счастье», через культуру, которая генетически близка. Таким образом художник пытался сделать необходимые подпорки, которые позволили бы ему войти в американское кино, не отказываясь от самого себя.

Когда же Кончаловский стал работать непосредственно на американском материале, в ситуации американских структур и американской мифологии, то дело пошло несравненно хуже. Картину «Танго и Кеш» ему даже не позволили закончить, хотя в титрах тем не менее стоит его имя. Дело в том, что со С. Сталлоне он работать не может. Как вообще не может работать в большом американском кино. Он не чувствует динамику этого кино, не чувствует мифологию этого кино, не может мизансценировать так, как это делают американские режиссеры. У них это получается само собой, это внутри их.

В эпоху немого кино, когда кино только рождалось, даже еще в 30-е годы европеец мог приехать в Америку и делать американское

кино. Но сейчас, когда мифология целиком сложилась и Голливуд давно обрел стабильность,— в этой ситуации пытаться работать на их уровне, их методами — это, мне думается, вещь абсолютно обреченная. У художников славянской ментальности это не получается в принципе.

А как же Полянский? Как же Форман? — спросите вы. Полянский — человек европейской культуры, в Париже родившийся и учившийся. И то в свою особо знаменитую картину «Бал вампиров» он ввел европейскую мифологию. Его последующие стилизации, при всей режиссерской умелости и таланте, все-таки послабее.

Форман же разыгрывает свои сюжеты в замкнутом художественном мире. Формула, которая была им придумана для «Черного Петра» и «Блондинки», дословно повторена им в американских лентах. В замечательной, на мой взгляд, картине «Взлет». И несравненно слабее в «Полете над гнездом кукушки». Эта картина Формана представляется мне весьма посредственной. И никто не может доказать, что «Рэгтайм», или «Амадей», или «Волосы» — существенные вехи в истории мирового и американского кино.

Что касается «Такси-блюз», то это попытка снять советское кино по-американски. Попытка, на мой взгляд, ничем не скрываемая и именно этим как раз и любопытная. Взяты вроде бы наши, а на самом деле американизированные персонажи, с американским менталитетом, с чисто американскими взаимоотношениями, с национальными и с отдаленными гомосексуальными мотивами, которые петы-перепеты в мировом кинематографе. Использована типология джаза, опять-таки американского джаза, а не русского.

Все это естественно, когда человек много видел, много знает и может выстроить эту систему. Возможно ли повторение подобного прецедента? Вероятно, возможно. Хотя уже в «Такси-блюзе» есть некая исчерпанность. Пойдем ли мы дальше? Не знаю. Но, как бы то ни было, я лично уверен: нам необходимо отказаться от мессианского стремления войти в мировое кино. Этого нам не дано. И не надо строить никаких иллюзий.

Что не исключает прорыва в мировой прокат одного отдельно взятого художника в силу дарования, воспитания и так далее. Но коллективно и массово войти в этот мир мы все равно не сможем. Все равно мы будем находиться в отдалении. Кстати, это общая тенденция. В период после 60-х годов даже итальянское кино не может войти в мировое. В том числе мой любимый Феррери.

К этому надо относиться прежде всего спокойно. Спокойно работать и развивать те линии, те направления — будь то «славянская душа», будь то русская мистика,— которые имеют потенции развития. На них и надо ориентироваться в первую очередь.

Самое опасное, что нас ожидает, и прецеденты уже есть,— это представлять на экране Россию такой, какой ее хотят видеть западные спонсоры. С нашей нынешней готовностью все продать мы и так уже слишком далеко зашли. Последний фильм В. Каневского «Самостоятельная жизнь», сделанный на французские деньги,— просто хрестоматийный пример того, какой пошлостью и потерей достоинства может обернуться желание угодить заказчику.

Мирон Черненко

Было бы что интегрировать...

По поводу евразийства спорить не буду: чуждо оно мне, а может, и просто враждебно — по сути, по крови, по выбору, по иллюзиям, наконец. Не верю я в этот коктейль из Запада и Востока, из Европы и Азии, из прогресса и вечного покоя.

Что касается кинематографа, то эта теория неприемлема по причинам даже чисто формальным, ибо кино по сути своей есть искусство западное, более того — американское, хотя и придуманное в городе Париже. И всюду оно было западным, даже в нашем бывшем Советском Союзе, ибо то, что называлось до недавних пор (а в смысле историческом будет называться и впредь — никуда не денешься) советским многонациональным кино, родом было из европейской части Союза, из европейского круга культуры. Не берусь судить о нынешнем казахском кинематографе, слишком мало видел, и в этом надо бы разобраться особо, но все остальные национальные школы, все течения, все региональные «киночудеса» на самом деле представляли собой имитации, иногда блистательные, тех или иных аналогов кинематографа западного.

Не могу не возразить тем, кто аргументирует опытом того же Кончаловского, сделавшего свою первую картину под прямым влиянием Куросавы. На первый взгляд это замечание справедливо, но на самом-то деле это был Куро-

сава, воспринятый глазами человека западной культуры. Не говоря уже о том, что и сам Куросава достаточно европеизирован, что в глазах Запада его кино представляло ту часть японского кинематографа, которая была наиболее универсальна, то есть европеизирована. Кстати сказать, подтверждением тому другой фильм Кончаловского — «Поезд-беглец», снятый по сценарию того же Куросавы много лет спустя в Америке и оказавшийся картиной абсолютно и безусловно американской. Я уж не говорю о том, что подтверждением тому и неистребимая склонность самого Куросавы к экранизации искусства европейского — Достоевского и Шекспира, к примеру.

Это не единственный пример того, как существенная часть национальной культуры оказывается наднациональной, космополитической в самом высоком смысле этого слова — особенно в таком космополитическом искусстве, как кинематограф. И речь здесь вовсе не о том, интегрируется ли это национальное кино в некое общее целое или не интегрируется, а в том, существует ли в принципе какая-либо культурная, психологическая, социально-психологическая цель такой интеграции. Спору нет, цель экономическая, производственная, прокатная существует всегда, и если быть честным, то говорить надобно именно об этом. Но мы-то говорим о другом, и я приведу другой пример, очень для меня важный.

В начале прошлого года я был в Мадрасе на фестивале индийских фильмов. Индийцы побили тогда абсолютный мировой рекорд всех стран и народов: девятьсот семьдесят игровых полнометражных художественных фильмов (такие цифры надо писать исключительно прописью!). Но дело даже не в этой головокружительной цифре. Дело в том, что я впервые за двадцать последних лет видел километровые очереди у кинотеатров, которые с трудом сдерживали специальные отряды конной милиции. Маленькие, аккуратные тамилы рвались на свои фильмы, не разбирая дороги, ибо это были их фильмы, тамильские, на своем языке, сделанные тут же, в Мадрасе, числом около сотни, а то и больше. Оказалось — и было раньше невдомек мне, неграмотному,— что почти в каждом штате существует своя кинематография, которая выстреливает в год десятки фильмов только и исключительно для собственного потребления, не думая о внешнем мире, о мировой славе, об интеграции в какие-то процессы...

Это не значит, что там нет другого кино: есть целые студии, которые как раз и специализируются на таком «интегрированном», евро-



«Такси-блюз», режиссер Павел Лунгин

пеизированном кино, ориентированном на кинофестивали, на внешний мир, на нас, в частности, экранизирующие Ибсена, Чехова, Стриндберга, Достоевского. Но это просто европейское кино, снятое в Индии. А рядом, словно в другом, точнее в третьем мире, вертится и американское кино, заведомо и неприкрыто третьего, а то и четвертого сорта, кино, в котором палят друг в друга из кольтов полицейские дамы с голыми бюстами. Что же касается сути, существа, естества, то это кинематография, обращенная на себя самое и ни в чем другом не нуждающаяся. А потому такого феномена, как «Такси-блюз», у них нет и, надеюсь, быть не может.

При этом я ничего не имею против картины Лунгина, точно так же, как ничего не имел против предыдущей «победы советского кино» — картины нашего оскароносца В. Меньшова «Москва слезам не верит», из которой со всей несомненностью явствовало, что по улицам нашей столицы ходят не белые медведи, а вполне нормальные, белые к тому же люди. Просто Лунгин сделал решительный шаг вперед по сравнению с Меньшовым: он поместил этих белых людей в клетку, чтобы показать другим белым людям нечто удивительное: оказывается, персонажи, населяющие это экранное пространство, умеют играть настоящий джаз, умеют пить не хуже, чем их нью-йоркские коллеги, что из «Камасутры» они выбирают те же самые позы, что точно так же бьют морды, блюют, едят... Одним словом, ведут себя совсем как настоящие американцы. И все это в форме действительно блистательной, действительно на уровне самых что ни на есть мировых стандартов. И все это опять же подтверждение того, что технически, профессионально мы в этот самый западный кинематограф интегрироваться можем.

К сожалению, не стала еще одним подтверждением следующая лента Павла Лунгина «Луна-парк», показанная в этом году в том же Канне. Неуспех этой ленты дал повод возвратиться к размышлениям двухлетней давности, согласно которым я голосовал против выдвинутой на «Оскара» лунгинской картины в пользу весьма слабой ленты В. Наумова «Десять лет без права переписки».

В ней тем не менее пусть косноязычно и непоследовательно, но ощущался вполне реальный трагизм нашей, моей истории, истории моих предков. И хотя коллеги-критики (и режиссеры в особенности) едва не затоптали меня ногами, но свежая история с фильмом «Луна-парк» мое тогдашнее мнение подтверждает еще раз. Как говорила Сьюзен Зонтаг по поводу другой советской картины: «Не стоит делать из Холокоста эстетизированное зрелище». И потому я против любой эстетизации наших Холокостов. Ибо вся история нашего отечества из них одних и состоит.

Впрочем, это, разумеется, случай частный, хотя и чрезвычайно яркий. Кстати сказать, я охотно допускаю, что возможна интеграция на индивидуальном уровне. Пару лет назад, когда лопалась на глазах благородная идея нашего бывшего президента об общеевропейском доме, я позволил себе сформулировать: ничего, будем прорываться поодиночке. И прорываемся. Но все это штучный товар, индпошив, «хай кутюр», говоря красиво. Отдельные судьбы, в которых не найти общего знаменателя, ибо его просто нет.

Различие между Иоселиани и Кончаловским, у которых получилось, или Михалковым, у которого получилось не совсем (пусть простит меня Андрей Плахов, в своем неожиданном панегирике по поводу «Урги» как-то не заметивший искусственности, равнодушия, холодной эстетизации психологического Холокоста, совершенного над персонажами историей и судьбой), и, скажем, Богиным, у которого не получилось совсем, ничем в принципе не отличается от таких же различий в судьбах тех, кто остался здесь, дома.

Очень может быть, что таких штучных феноменов будет все больше и больше. Причем в жанрах неожиданных и даже как бы до наших «интегрантов» не существовавших. Таких, как кино Славы Цукермана, нашедшего в западном кино нишу, никем не занятую. Нашедшего и вошедшего в нее не как режиссер игрового кино, но как научно-популярник, человек иной психологии творчества. Подобно знаменитым этнографам — Миклухо-Маклаю, Брониславу Малиновскому или Маргарет Мид — он изучает сексуально-интеллектуальные забавы американцев, которые для Славы, человека из Химок-Ховрина, все равно что папуасы...

Я говорю об этом и заталкиваю обратно в подсознание простую и печальную мысль. Дело в том, что процесс, происходящий ныне в постсоветском кино — во всех бывших республиках, а теперь в независимых государствах,— ничем и никем не контролируемый рост раковых клеток. Эти четыре сотни фильмов, которые не нужны ни зрителю, ни прокатчику, ни продюсеру, ни власть предержащим... Ни тебе развлечения, ни прибыли, ни пропаганды, ни эстетики... И я не слишком разделяю коллективный оргазм критики, жизнерадостно подсчитывающей итоги сезона: двадцать пять хороших, восемь отличных, шесть блестящих... Я назвал бы это переписью миражей, фантомов... И с этим интегрироваться?

Ситуация, кажется, нормализуется, и то, что Остап Бендер назвал «угаром нэпа», начинает приобретать какие-то непредсказуемые, но реальные формы. Завтра, а точнее сказать, сегодня российский бизнесмен начнет вкладывать деньги не в кино, а в доллары, и интегрировать будет, попросту говоря, нечего, поскольку будут появляться фильмы-одиночки, имена-одиночки, жанры-одиночки.

На этой безнадежной ноте я мог бы закончить свой монолог, если бы не одно обстоятельство, не одна надежда, основанная на том, что происходит сегодня в странах Восточной Европы. Еще в прошлом году казалось, что в течение нескольких недель перестала существовать достаточно мощная кинематография Югославии. Между тем после ее распада кинопроизводство в Словении и Хорватии почти удвоилось, в Македонии после нескольких лет полного простоя запущено в производство несколько игровых лент... И это происходит не только на Балканах: чуть-чуть дрогнув, лишь

самую малость сократившись, существует по-прежнему кино Польши, Словакии, что-то происходит в Болгарии, Венгрии...

И это позволяет надеяться. Не на интеграцию в мировой процесс, а на спасение кино. Наш шанс — это новые национальные образования, включая самые что ни на есть сепаратистские и ирредентистские. Ибо именно там возникает сегодня кинематограф, необходимый здесь и сейчас, сию минуту — как зеркало, отражающее только что возродившиеся представления о себе самом. Причем этот процесс происходит не только в так называемых «новых» государствах, возникающих на развалинах прежних империй и федераций. Происходит это и в малых этнических группах, казавшихся навсегда ассимилированными, сохранившими этнокультурные архетипы лишь в музейных экспозициях. Мне уже приходилось писать о кинематографе лужицких сербов, затерявшихся на необъятных идеологических просторах бывшей ГДР. В этом году, на очередном кинофестивале малых народов, который состоится в лужицком Баутцене, покажут свои фильмы фризы, корсиканцы, баски и многие другие, еще только осознающие себя равноправными партнерами среди коллег...

Бог даст, оклемается литовское кино, грузинское, не может прекратиться кинопроизводство на Украине... Возникнут новые связи, поскольку старые все равно не исчезнут бесследно. Тогда и можно будет поговорить об интеграции в мировой кинопроцесс... Было бы что интегрировать...

Игорь Лукшин

Даешь «фабрику грез»!

Жизнь показала, что «лучший в мире советский зритель» предпочитает смотреть зарубежное кино, в основном американское. Этот факт сломал эпическое спокойствие наших мастеров экрана, ранее надежно защищенных от конкуренции. Они увидели выход в установлении квот, лицензий, в увеличении налогов за прокат зарубежных фильмов. Однако никто до сих пор не поставил вопрос о том, почему зарубежное кино в нашей стране так легко завоевало передовые позиции.

Почему бы нашим мастерам не попытаться все-таки делать конкурентноспособные фильмы? В чем отличие американского кино от отечественного? Почему бы за решение этой задачи не приняться кинокритикам и киноведам? Кто, как не они, могут разобраться в достоинствах и недостатках советского и зарубежного кино? Кроме самых очевидных вещей, вроде того что в фильмах должны сниматься «звезды» и что саспенс и хэппи-энд не вредят успеху, критика пока что ничего дельного не изрекла.

В попытках объяснить феномен популярности американского кино и критики, и мастера сводят первопричину к высокой технической оснащенности зарубежных студий — к пленке, монтажным столам и компьютерам. Вот типичные ответы на типичные вопросы корреспондента:

— ...отечественный зритель отдает предпочтение фильмам американским, французским, итальянским...

— Не стану с этим спорить и оговорюсь сразу — я сторонник введения в нашей стране квоты на показ фильмов ряда зарубежных стран, прежде всего США.

— Тем самым вы признали неспособность отечественных фильмов конкурировать с американскими в борьбе за зрителя?

— Да. Это все равно что телеге, какая бы она прекрасная ни была, состязаться с современным автомобилем в быстроте передвижения. Киноиндустрия США блестяще оснащена технически, с глубокими коммерческими традициями да и к тому же в экономически процветающей стране. А у «Мосфильма» — старенькое оборудование, вечные проблемы со снабжением, да в стране пустых прилавков. Какая уж здесь конкуренция...[1]

Такова точка зрения на проблему главного редактора киноконцерна «Мосфильм» А. Мамилова.

Спора нет — лучше снимать высококлассной камерой на хорошей пленке. И все-таки этот ответ — подмена одной проблемы другой.

Представим, что всем пятистам зависимым и независимым студиям Санта Клаус подарил отличную технику и пленку. Не думаю, что через два-три года мы получим замечательные фильмы и будем впереди «планеты всей».

За последний год было снято больше трехсот

Эта работа оказалась последней, которую сделал для «Искусства кино» безвременно скончавшийся критик и социолог культуры И. П. Лукшин.

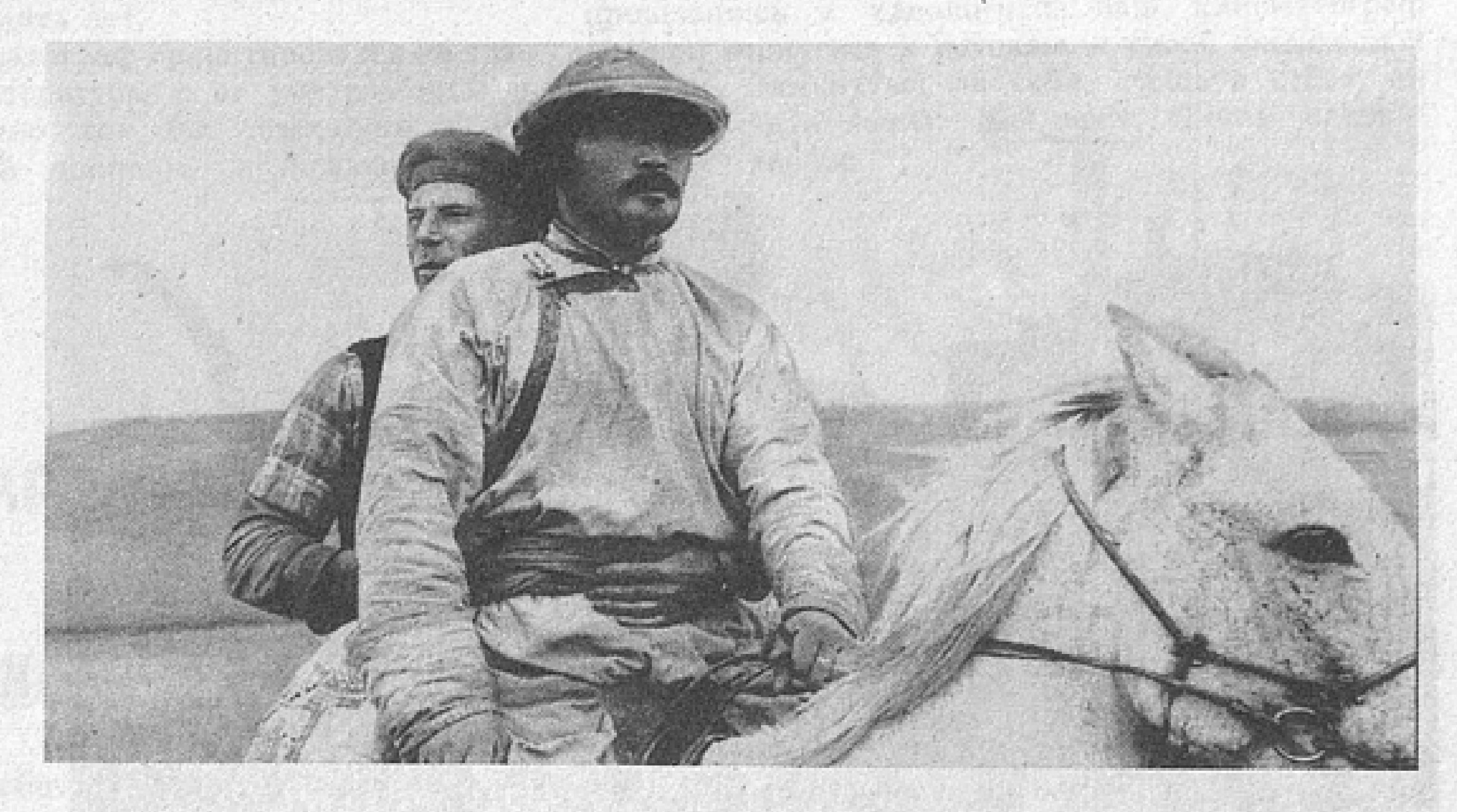
[1] См.: «Созвездие», 1991, № 3.

отечественных фильмов — и это несмотря на плохую технику, отсутствие свободных павильонов, на никудышную пленку, неважную работу копировальных фабрик и т. п. В нынешних наших экономических условиях фильмы далеко не всегда производятся для того, чтобы их продать. Регулярно проходят кинорынки, где покупаются и продаются отечественные картины, но сплошь и рядом купля-продажа похожа на камуфляж, имеющий целью спрятать эти ленты подальше от глаз. Зато зарубежные ленты предлагаются в неслыханном доныне изобилии — как шмотки «под фирму» в коммерческих магазинах.

Я бы рискнул сказать, что в нашей стране складывается единый рынок зарубежной материальной и духовной поп-культуры. Фактически формируется качественно иной стиль жизни, который и определяет повышенный интерес к зарубежному кино. Видеосалоны и домашние видеотеки позволили впервые за много лет зрителю самому, без давления идеологической и духовной цензуры увидеть все разнообразие зарубежного кино. Да и наше центральное телевидение, отказываясь покупать для показа советские фильмы, балует наших зрителей то «Рабыней Изаурой» и «Спрутом», то «Джен Эйр» и «Далласом».

Лавина зарубежного кино все в большей степени влияет на формирование предпочтений и эстетического вкуса кинозрителей. Вероятно, через пяток лет «серьезное» кино будут смотреть только члены киноклубов. Квоты и лицензии могут усугубить этот процесс, создавая условия для ввоза в страну наиболее «крутых» картин — боевиков, способных дать немедленный коммерческий эффект.

Наличие подобного рынка у нас, как он ни жалок по сравнению с подлинным, отвечает внутренней уверенности многих советских людей, что все заморское лучше, фирменнее, качественнее. Овладев первичным слоем этой субкультуры, массы молодых людей уверены, что они приблизились к материально-духовному стандарту Запада. Тем самым они избавляются от сознания своей ущербности, «совковости». Разрыв между ностальгическим представлением о былом могуществе России и ее реальным кризисным состоянием сегодня привел к формированию комплекса неполноценности, изживаемого с помощью иллюзорного приобщения к западной культуре. От собственной страны очень многие ничего уже не ждут.



«Урга», режиссер Никита Михалков

На сеансе американского фильма зритель попадает в страну, где сбываются его помыслы, где два часа он может представлять себя «настоящим» человеком. Кино — часть утопии, реализация мечты о полноценной жизни. Мы недооцениваем ту роль, которую играет для советского зрителя воссозданная на экране и ласкающая глаз материальная среда, интерьеры домов и квартир, одежда, прически, жесты, манера поведения персонажей.

Многолетние наблюдения показывают, что в нашей стране наибольший успех имеют две модели фильма: для северо-западных областей и крупных промышленных центров — боевик с элементами борьбы главных героев, секса, юмора или мистики; для юго-восточной и азиатской части, а также для небольших провинциальных городков, бесчисленных поселков и деревень — индийская мелодрама, ассимилировавшая отчасти элементы американской кинокультуры. Когда советским режиссерам удавалось создать симбиоз этих двух моделей, фильм приобретал громадную популярность. В свое время это были «Белое солнце пустыни», «Пираты XX века», «Москва слезам не верит».

Американская модель построена на протестантской этике и на неотделимой от нее индивидуалистической морали. Она прокламирует решимость и возможность героя выжить в любых обстоятельствах. Индийская модель опирается на ценности семьи и брака. Она пропитана коллективистским духом и атмосферой полупатриархальных от-

ношений, свойственных микросреде, внутренне не порвавшей с сельским образом жизни. Вот почему пик популярности индийских фильмов приходится на начало 60-х годов, когда основное население городов составляли недавние мигранты из деревень.

Советский кинематограф предпочитал другие модели. У нас не было и нет героя, способного в одиночку бороться с бандой или защищать семью. Герой советского экрана боролся за выполнение производственного плана, а если шел в бой — то «За Родину, за Сталина».

Страна, искусственно выведенная из мирового



«Самостоятельная жизнь», режиссер Виталий Каневский

процесса, предала анафеме христианскую мораль, соборность подменила псевдоколлективизмом, направленным на инкорпорацию героя в стан борцов за построение светлого будущего.

Зарубежный кинематограф всецело сосредоточен на изображении частной жизни. Несмотря на элементы насилия, жестокости, эротики, он тиражирует высокоморальный взгляд на отношения личности и общества, превыше всего ставя закон.

У нас же частная жизнь — в отличие от государственной — считалась как бы несуществующей или второсортной — вроде жанрового кино. По этой причине жанровое кино и не сложилось — при всей его зрительской популярности.

Зрительская аудитория в течение последнего десятилетия пережила смену поколений. В зрительном зале сидят тинэйджеры, чей жизненный опыт, чьи установки определяются современными полурыночными отношениями. Эти зрители подсознательно ждут, что экран если не объяснит, то, по крайней мере, прокомментирует новую ситуацию.

Однако постсоветский кинематограф не только не может выполнить этот социальный заказ — он внутренне противится ему. Нынешнее кино или озабочено расчетами с прошлым, нередко просто-напросто следуя конъюнктурной моде, или эксплуатирует невысокого пошиба эротику.

Сюжеты и темы изменились, но стиль остался прежним: все та же неспешная старомодная манера, те же приемы, ставшие штампами через пару лет после их появления. Ни ритм фильмов, ни возраст и тип героев не соответствуют представлениям молодого зрителя о современной жизни.

Еще менее приспособлено для восприятия молодежной аудиторией авторское кино, имеющее хорошую фестивальную репутацию, но в нашей стране известное только критикам да членам киноклубов.

В Америке в начале 60-х годов ввод в действие антимонопольного законодательства повлек за собой децентрализацию крупных студий и образование целой сети мелких независимых фирм, которые возглавили старые опытные продюсеры. Они предприняли активный поиск молодых режиссеров и актеров, олицетворяющих молодежную культуру. Стремясь свести риск к минимуму, продюсеры ориентировались на выпуск малобюджетных фильмов, позволяющих экспериментальным путем находить новые типы героев и конфликтов, новые средства выразительности.

Наш кинематограф пошел другим путем. Сегодня едва ли не самая многочисленная группа ре-

жиссеров — это актеры, действующие или бывшие. С. Никоненко, Л. Филатов, А. Пороховщиков, В. Глаголева, А. Ромашин, А. Кайдановский, Е. Цыплакова... Одних прельщает возможность выразить наболевшее, но не сыгранное, другие, устав от непрофессионализма режиссеров, решили сами показать класс. Этот режиссерский корпус — в основном шестидесятники или семидесятники. Естественно, как правило, они изображают жизнь людей своего поколения. Но молодежь интересуют их, молодежные проблемы. Три четверти американских картин рассчитаны на подростковое, тинэйджерское сознание. И ничего, статус кинематографа не пошатнулся за последние двадцать лет.

Советский кинематограф ориентировался на традиции русской литературы с ее учительством и мессианством. Кино как бы стыдилось своей грубой визуальной природы, и подсознательно стремилось возвыситься до статуса «литературы и искусства». Мы подошли к рубежу, за которым должно произойти, наконец, размежевание и специализация литературы и киноискусства. Постсоветское кино должно стать, как и везде в мире, развлечением и приключением, прогнозирующей фантастикой или способом уединиться в другой реальности. У нас же до сих пор словосочетание «фабрика грез» носит отрицательный оттенок. Но неужели советскому зрителю так уж и не о чем грезить? Мечта — это подавленное или нереализованное желание. Не лучше ли будет, если она предстанет в обработанной искусством цивилизованной форме? Распрощавшись с идеологией, наш кинематограф должен вернуться к истокам, к своей физической природе. Замкнутый на себя, «вещь в себе», он должен стать вещью для всех. Одним словом, родиться заново.

Александр Трошин

«Озабоченное» кино

Не на шутку озаботившись сегодня проблемой интеграции нашего кино в мировое и предпринимая для этого разнообразные усилия, в том числе настойчиво культивируя — перьями критиков — соответствующую идеологию, мы не ответили себе, между тем, на один вопрос: куда, в какое мировое кино мы возжаждали встроиться с нашими отечественными фильмами? Ведь их, «мировых кино», существует как минимум два. Две мировые культуры. (Чуткий слух моего соотечественника, вышколенного на марксистско-ленинской эстетике, возможно, уловит тут созвучие приснопамятному учению о «двух культурах», однако «всякое совпадение случайно», как обыкновенно предупреждают титры фильмов.) Ладно, назовем это иначе: два пласта, два раздела мировой кинокультуры. Тот, что в обиходе именуют «коммерческим», «массовым», «низовым», и искусство в узком смысле слова: отмеченное профессиональной ответственностью художника, своеобразием авторского взгляда на мир, способствующее сохранению кинокультуры, поддержанию ее национальной идентичности. Определения можно дополнить и уточнить, да не в них дело. Дело в том, чтобы сами эти два пласта, два автономных кинопространства, как их ни назови, постоянно держать перед глазами, когда рассуждаем о жизненно необходимой-де интеграции нашего кино в мировое.

Так вот, я спрашиваю: в какое мировое? В пласт кинематографического масскульта? В пространство мирового кинорынка? Чтобы занять на нем место, получить фартук и весы и выкрикивать погромче свой товар, конкурируя с соседом, продавая ту же, что он, продукцию? Но, во-первых, у нас еще долго не хватит голоса (читай: денег на рекламу), чтобы перекрыть столь искусного в этом ремесле соседа, то бишь американца. А самое главное, продукция... Она вроде та же, да не та. Можно сколь угодно на этот счет обольщаться, добросовестно воспроизводя заемное лекало, но вон даже и внутренний кинорынок начинает чутко улавливать разницу. Признанием этого факта (по мне, он не грустный, не веселый — нормальный!) я вовсе не отговариваю от попыток проникать-таки с нашими фильмами на мировой киноэкран. Отговаривай — не отговаривай, все равно будут пытаться. И будет делаться у нас вскормленное иллюзией единого мирового массового кинесознания кино с расчетом «на них». Либо — «как у них» (это уже для нас). И могут даже случаться головокружительные прорывы, которые тем и обманчивы, что блистательно единичны и невычислимы. В принципе, и эти искусы, самообманы тоже вещь парадоксально неизбежная, нормальная. Такова вообще насмешливая диалектика культурного сосуществования (в кинематографе, во всяком случае): оглядываемся, завидуем, пробуем то, что хорошо получается у соседа, привить к своему стволу, пестуем несовершенные молодые побеги, мечтательно рассчитываем на тучные нивы. И — отрезвленные рынком — смиряемся, и все начинается сначала, благо переменчивый зритель держит в

постоянном беспокойстве и напряге. Именно так, если вспомнить, во многих национальных кинематографиях пробовали наладить в разные эпохи конвейер жанрового кино. Добротные жанровые ленты при этом раз-другой возникали, а вот конвейер... поскрежещет-поскрежещет и остановится, уступит территорию без боя сноровистому заокеанскому конкуренту. Тем не менее, искус рыночного успеха неистребим. Тем более, если в зависимость от него объективно поставлено, по бедности, существование самого национального кинопроизводства. Заколдованный круг, одним словом.

Искус искусом, а факт тоже упрям: ничего не выйдет у нас с мировым кинорынком, хоть вывернись наизнанку. Нам бы на внутреннем кинорынке удержаться, коль скоро он теперь тоже часть мирового, что ни говори. То, как мы пытаемся сегодня на нем удержаться,— отдельная тема, хоть с нашей она напрямую связана.

Другое дело — интеграция нашего кино в «высокую» мировую кинокультуру, чем мы сегодня вслух озаботились.

Тут я скажу одно: нам никуда «входить» не надо, мы в мировой кинокультуре, в мировом киносознании давно присутствуем. Надеюсь, и впредь будем. Я понимаю: кто-то ждал, что это самое «присутствие» много комфортнее и обязательно воплощено в чем-то физически ощутимом, вроде счета в банке. Ну, так тогда о «счете» и жирной командировке и надо говорить прямо, однако вовсе не это «присутствие», во всяком случае, то, метафизическое, в мировом киносознании. Кажется, Льву Троцкому принадлежит ядовитая фраза: «Всякий раз, когда начинаются теоретические дискуссии, ищите вопрос о бифштексе за ними». Вот-вот! Запах жареного бифштекса улавливаешь в девяти из десяти случаев, когда заводится «респектабельная» дискуссия о путях вхождения нашего кино в мировой дом. А десятый случай — это когда просто по запальчивости путают эти два сущностно разных «присутствия». Но!.. «В этом мире что-нибудь одно,— опять-таки услужливо подсовывает мне память: — Или у тебя все есть, или ты счастлив».

Мы, в принципе, счастливая кинематографическая держава. Не по дипломатическим соображениям, не потому, чтобы сделать нам приятное, зарубежная киномысль так вожделенно всматривалась и продолжает всматриваться, изучать, извлекать все новые и новые культурные смыслы в наших кинематографических 20-х, в наших 30-х (нами же проклятых ныне и распятых), в наших 60-х и 70-х. Недавно, к примеру, немецкий коллега подарил мне критико-аналитический том из серии, посвященной 100-летию кино. Это, по сути, «История кино», представленная в ключевых кинопроизведениях. Среди обстоятельных теоретико-искусствоведческих статей о них, наряду с непременным «Броненосцем «Потемкин», в томе имеется аналитическая работа о пудовкинском «Дезертире», картине, прямо скажем, не из канонического списка экранных мировых раритетов. Спрашивается, что заставило наших коллег-киноведов обратиться к ней в конце 80-х — начале 90-х годов, в эпоху бурного, покаянного переписывания нами собственной киноистории? Убежден, не дипломатический этикет. Или вот: только что в Швейцарии выпустили, с завидным полиграфическим изяществом, альбом, посвященный нашим фэксам... Примеров неослабевающе пристального внимания к нам можно привести сколь угодно. Это означает, что мы с нашей киноисторией в мировом киносознании присутствуем, никуда из него не уходили. Следовательно, и вопросы от имени нашего нынешнего, на сей счет озабоченного кино правильнее адресовать не в заграничное пространство, а в то, которое у нас же за спиной, к нашему вчерашнему опыту.

Один из уроков нашего вчерашнего отечественного кино, которое, повторяю, давно и навсегда встроено в мировую кинокультуру,— в том, что оно не было озабочено этой проблемой, у него не наблюдалось комплекса неполноценности на сей предмет, хотя и штурмовались престижные заграничные экраны. Не в пример нашему сегодняшнему кинематографу, у которого вышеозначенный комплекс просто-таки на лице. Вот уж действительно «озабоченное» кино: то, которое ныне нами делается «на них» (названия не привожу — они известны).

Года два назад мне довелось слушать удачливого молодого режиссера Василия Пичула, когда он встречался с киноведами. Запомнилось, как он тогда рассуждал о грустных перспективах нашего кинематографа, если... если оно не заговорит по-английски. Чем быстрее, уверял Пичул, наши актеры заговорят по-английски, тем скорее мы, как кинематографическая держава, отвоюем себе полноценное место в мировом кинопространстве. Рецепт до очевидности наивен, но суть не в этом. А в том, что он выражает характерную сегодня обостренную отечественную тоску по мировому кинопростору и признанию.

Не могу согласиться я и с Владимиром Дмитриевым, что двадцать первый век — это век американского кино. Хотя бы потому, что американское кино, если оно в самом деле вытеснило бы, как опасаются (нормально опасаются!), все прочее из обширного мирового кинопространства, само же и погибло бы. И я-то как раз подозреваю, что оно это понимает. Понимает, что его безраздельное мировое господство, случись такое, станет пресным и в конце концов для него же губительным, если рядом, на расстоянии видимости, не будет другого кино, разнообразного, по возможности. Вот опять: требуется различение. Кинобизнес, может быть, и устремлен, дай ему волю, «затоптать» соседа, а кинокультура, наоборот, ищет «общения». Если на то пошло, те же, в сущности, законы, что в органическом мире: вырубаешь одно дерево, чахнет соседнее.

Итак... Кино наше и мировое. Говорят о непроходимом пространстве, мол, между ними. Непроходимое кем?.. Помню, как на прошлогоднем Московском международном кинофестивале зарубежные кинокритики с завидным энтузиазмом преодолевали всамделишное, физическое про-

странство, разделявшее официальную международную кинопрограмму с информационной нашей: спускались в метро у гостиницы «Россия», выныривали на Красной Пресне у Киноцентра, разбредались по музейным залам, подключались, как могли, к кодам другого кино.

Тут возникают уже свои вопросы. Например: при каких условиях «другое» кино смотрят именно как «другое»? И ценят его как «другое», и адекватно считывают его образы и смыслы... Был у меня, например, случай с «Бесконечностью» Хуциева. На том же Московском кинофестивале одна моя венгерская знакомая, исследовательница кино, металась, не зная, что предпочесть. Заказанную ею в Киноцентре картину (не помню, что именно) или «Бесконечность», которую в тот же день, в те же часы Хуциев собрался показать на «Мосфильме» группе зарубежных и отечественных критиков? Моя знакомая при этом призналась, что к прежним фильмам Марлена Хуциева относится «спокойно». Я ей на это сказал, что она, вероятно, смотрела их «не теми» глазами. И не стал уговаривать, тем более что сам тогда картину еще не видел. А когда посмотрел, то предположил, что и «Бесконечность» моей венгерке вряд ли показалась бы — по отсутствию необходимого «кода» в ее зрительском сознании. Картина, в самом деле, длинная, сосредоточенно-медитативная. И по технологии «бедная». Как в нее войти, в ней расположиться, в ней зажить иноязычному, инокультурному зрителю?

Это нам просто в нее войти, поскольку мы эти злополучные «коды» — эти боли, эти сомнения, эти вопрошающие интонации — носим в себе. Что-то в этом роде, гораздо более артикулированное и умное, сформулировал в одной из лекций Мераб Мамардашвили, только у него вместо «кода» «слово». «Кроме внешних соотносимых его значений,— говорил он,— которые мы можем установить по лексике, по словарю, есть еще материя, предполагающая мою включенность в язык и мою неспособность отделить мое языковое представление от моего бытия... Малларме в свое время говорил, что только пиша стихотворение, он узнает то, что из него рвалось и хотело быть написанным, хотело выразиться, высказаться. И поэтому он говорил, что поэмы не пишутся идеями, то есть ментально представленными значениями, располагаемыми в определенной последовательности и в определенной комбинации, дающей якобы какой-то смысл и порождающей переживания,— поэмы не пишутся идеями, поэмы пишутся словами. Под словом он имел в виду выявление или способность дать жить вот этой материи и, будучи сцепленным с ней, дать ей тем самым породить в нас состояние мысли»[1].

Вернусь к «Бесконечности». Да, мне укажут в фильме на недостатки, на некоторые я сам укажу. Но что из того? Я вообще начинаю думать, что истинно большое Кино — это кино с уймой «недостатков». Которые, тем не менее, не мешают ему стать необходимой и ценной частью общечеловеческого киноопыта.

Искренне говоря, вопросов, касающихся не только «интеграции», что на повестке дня, сколько сосуществования в широком культурном пространстве, много, гораздо больше, чем мы к сегодняшнему дню осмыслили. И ответы на них не столь очевидны, как кажется. В последнее время мы наладились искать ответы «у них», настойчиво спрашивая разных западных коллег (критиков, кинобизнесменов, творцов): что нам делать? Как нашему кино выжить? Как ему войти не бедным родственником в мировую семью? Нам что-то в ответ говорят, и часто интересное, дельное. Но каждый раз остается ощущение, что истина помаячила-помаячила и не далась в руки. Может быть, потому, что нам отсюда видна и другая сторона Луны, не видная им.

Вообще эта тема — соотнесенность, сосуществование нашей культуры с мировой — не сегодня возникла. В русле этой темы, этих неизменно возвращающихся вопросов написана, например, в свое время Наумом Яковлевичем Берковским книга «О мировом значении русской литературы». Закончу цитатой из нее, где, в свою очередь, цитируется Чаадаев, писатель, который «ничего так не желал и ничего так не добивался для России, как ее полнейшего участия в мировой жизни». «У Чаадаева в письме к Тургеневу,— пишет Берковский,— есть слова, которые могут послужить отличным ответом всем... корыстным сторонникам России — Востока, проповедникам русской чуждости Западу... Они упорно уступают нам Восток; по какому-то инстинкту европейской национальности, они оттесняют нас на Восток, чтобы не встречать нас больше на Западе. Нам не следует попадаться на их невольную хитрость. Мы постараемся сами открыть наше будущее и не будем спрашивать у других, что нам делать». («О мировом значении русской литературы», 1975, с. 181—182).

Не правда ли, тут ясно указано, где надо искать ответы на мучающие нас сегодня «культурные» вопросы, кого надо спрашивать, что нам делать? Спрашивать разумнее, вне всякого сомнения, себя, свою собственную киноисторию.

[1] Мамардашвили М. Закон инакомыслия.— «Здесь и теперь», 1992, № 1, с. 88—89.

Леонид Зорин

Путешествие за «Палубой»



1

Лето 1962-го я встречал в состоянии душевной смуты — все отчетливее было сознание, что скоро я окажусь в тупике. Всегда мне казалось, что темперамент едва ли не первостепенное качество драматического писателя, если он есть, то дело сладится. Чтоб запалить зрительный зал, склонный к исходному недоверию, нужен порох, перо должно дымиться. Нужна излюбленная идея с отчетливым полемическим пафосом. Я знал, разумеется, завет Пушкина — настаивать на ней не годится, умом я понимал, что полемика хотя привлекательна, но опасна: еще только шаг — и сочинение превращается в прокламацию, но, видимо, магия «Гостей», не пьесы, а ее резонанса оказывала свое влияние. Я снисходительно относился к изображению повседневности, к быту и тем его неприметностям, из которых складывается реальная жизнь. Мое убеждение,что в искусстве важнее всего социальный заряд, было тогда достаточно прочным. Спустя тридцать лет, когда я писал драму «Граф Алексей Константинович», в одном из эпизодов которой Чернышевский внушал Алексею Толстому, что «политическая литература — самая главная литература!», мне вспомнились далекие дни. Тогда я вполне разделял это мнение.

И все же я чувствовал, что буксую. Мне удавалось то хлесткой репликой, то прикосновением к запретному на краткий срок овладеть залом и вызвать его довольный отзвук, но беспокойство мое все усиливалось. Те, кого я привык ценить, начали терять интерес к тому, что я делаю, чем я занят. Если б я верил в свою правоту! Тогда бы я справился с их охлаждением, больше того, я утвердился бы в истинности своей позиции. Но нет — тревога моя росла.

А внешне все складывалось неплохо. Пьеса «По московскому времени» вызвала интерес театров — мне предстоял нелегкий выбор. В конце концов, я склонился к Малому — Царев обещал пригласить Эфроса и поначалу сдержал обещание. И все же спустя пять месяцев дрогнул — пьесу не жаловало начальство — и на прогонах прервал работу. Пьеса все-таки вышла в свет — в Москве ее подобрал «Современник», а в Ленинграде верный Суслович выпустил мое опальное детище в академической Александринке.

И все эти страсти были нелепы! Не нужен был ажиотаж театров, не нужно было бояться начальству, не нужно было срамиться Цареву, не нужно было бедняге Эфросу растрачивать попусту божий дар, не нужно было сражаться Сусловичу, не нужно было и «Современнику» совершать свой героический акт. А пуще всего было не нужно — писать эту вымороченную пьесу.

С другой моей драмой — «Друзья и Годы» — дело обстояло иначе. Прежде всего, она созревала долгое время — двенадцать лет. В отличие от «Московского времени» была в ней лирическая нота — достаточно внятная ностальгия по провинции, по нехитрой поэзии старых домов и старых дворов, а попросту говоря — по юности со всей ее простодушной сумятицей. Эта элегия оживала в душе моей не раз и не два — лет через двадцать вся моя проза стала ответом на зов былого. В этом нет ничего удивительного. Литература есть жизнь памяти.

Грех мне жаловаться на судьбу моей пьесы. Много сезонов «Друзья и Годы» были громкой и признанной удачей Александринского театра, шли в Художественном — и с успехом, игрались во множестве городов.

Глава из книги «Записки драматурга». Журнальный вариант.

В конце концов меня искусили написать сценарий, и фильм был популярен — кто не насвистывал славную песенку «Это было недавно, это было давно»? Добавьте благосклонную прессу.

Что же мешало мне жить да радоваться и разделить успех своей пьесы, тем более что в ней я решился «сыграть не на своем поле»? Считалось, что я чрезмерно умствую в ущерб эмоциональной сфере — приверженность социальной теме всегда чревата такой опасностью. На сей раз даю же я волю чувству!

Все это было самообманом. Политика лезла из всех щелей. При этом опять же в ее полемическом «шестидесятническом» отражении. Зато поселившаяся во мне «боязнь раздумий» пошла не на пользу. Она сообщила «Друзьям и Годам» обидный оттенок элементарности.

Я не был повинен во лжи или фальши. Даже мой «положительный герой» действительно существовал в повседневности — если он и был сочинен, то сочинило его наше общество, эпоха, предвоенный дурман. Но соответствие реальности само по себе ничего не решало. Правда пьесы была освоенной, стало быть, достаточно плоской. Я оставался в пределах известного и очевидного — очень возможно, за это публика и была благодарна. Одним словом, моя угнетенность имела веские основания.

Я связывал немало надежд с новой комедией, с «Энциклопедистами». Конечно же, мне в ней хотелось продолжить успешную линию «Добряков» — тут было определенное сходство. Снова столкновение хамства с ошеломленным интеллигентом. Он в «Добряках» назывался Ложкиным, здесь он имел фамилию Вилкин.

Но надо сказать и о различиях. Уж это действительно могу сознаться — было полемикой в чистом виде. Казалось бы, здесь она не во вред. Комедия, да еще сатирическая, может быть, единственный жанр, в котором полемический порох является элементом эстетики. Но — до известного рубежа. Ибо комедия, тем более, требует изящества форм.

Осмелюсь сказать, в «Добряках» оно было. А кроме этого, их среда — тесный профессорский кружок, этакий трогательный реликт, несочетаемый с новым миром,— среда эта сообщала сатире неожиданный для нее лиризм. Написанная на одном дыхании (всего-то навсего за неделю), пьеса избежала натужности. Зато и шла восемнадцать лет.

В «Энциклопедистах» прозрачности не было. Другой был замах, другой запал. Они высвечивали явление, которому через тридцать лет предстояла блистательная карьера. Тогда же профессионалы «почвы и исторических корней» только входили в пору цветения и первые национальные игрища еще не дохнули нацистским смрадом.

Очень возможно, что потому, когда я в качестве фаворита приехал к пушкинцам с этой комедией, я не пожал особых лавров. Выслушан я был благосклонно, но сдержанность дружественной Александринки на этот раз была очевидной. Пьеса моя не стала спектаклем.

Сперва я истолковал осечку, следуя самой удобной версии — либо комедию не оценили, либо она кого-то задела. Еще бы! Ведь в жесткой трезвости взгляда я явно превзошел «Добряков». Но дело было не в чьей-то косности, суть неудачи была все той же.

Уже через два или три месяца после александринской читки я понял, по крайней мере, одно: чем необузданнее давление твоих пристрастий и антипатий, тем жиже художественный итог. Это касается и комедии — быть может, даже в первую очередь. Опасно писать ее только маслом, она не выносит размашистой кисти, не терпит слишком густого письма.

Изрядно забегая вперед, скажу, что я вернулся к написанному и сотворил вторую редакцию. Года через два с половиной за постановку взялся Львов-Анохин. Его усилия, дар Леонова в конце концов принесли удачу — публика приняла спектакль. Но до этого надо было дожить.

Я должен был сделать такую преамбулу, чтоб объяснить свое состояние, свое ощущение тупика. Я разлюбил все свои пьесы.

Что ж делать, как быть и чем спастись? Решение не было оригинальным. В дорогу! Как многие литераторы в моем затруднительном положении, я возжелал «перемены мест». И пусть перемещенье в пространстве не совпадает с зигзагами духа, бывают критические периоды, когда оно просто необходимо. Запас впечатлений, накопленных мною за годы моих больничных скитаний, нуждался в существенном пополнении.

В то время громадный людской поток стремительно перетекал на север — за счастьем, за настоящим заработком, за полноценной биографией. Само собой, больше всего молодых, еще бессемейных и легконогих. Наслушавшись поэтов и бардов, речей и призывов вальяжных ораторов и комсомольских секретарей, они заполняли и поезда, и самолеты, и теплоходы — туда, туда, где просторен мир, где греются спиртом, едят оленину, где можно узнать, чего ты стоишь, где девушки наградят любовью, а родина — орденами и славой. Слово «романтика» в эту пору сделалось, можно сказать, ходовым — его фонетическая привлекательность отвечала общему настроению, им можно было себя взбодрить, облагородить, подретушировать, оно еще не навязло на зубах.

И вот я стал одним из них и летним утром сел в самолет, и днем уже оказался в Свердловске, откуда мой путь лежал в Тюмень. До нового рейса оставалось часа четыре, я отправился в город. Дорога была забита машинами, над ней стелился унылый дым, но за частоколом дерев то и дело возникали домишки, вносившие в душу умиротворенность — за каждым угадывалась долгая жизнь.

Очень скоро я очутился в центре, в котором словно перемешались старые и новые здания, рожденные индустриальным штурмом яростных предвоенных лет. Я постоял у серого короба — он назывался Домом контор, прозаическое это название почему-то застряло в моей голове. Было и душно и одиноко в людской озабоченной толкотне. Я купил в киоске газету, она сообщала, что ближние села с этого дня переименова-

ны: Лягушино — теперь Родники, Забегалово стало теперь Заречной, Чулок — Озерной... Мне стало жаль старых отвергнутых названий, в особенности села Чулок, недаром же его так окрестили! Представилось нечто укромно прибрежное, вытянутое во всю длину, с основанием, похожим на пятку. Сколько я помню себя, всегда неравнодушен был к топонимике и ощущал ее поэзию, эту историю поколений, запечатленную в именах.

Мне было грустно в жарком Свердловске, я сам не мог понять — отчего. Город рождал во мне печаль и вместе с тем вызывал интерес. Мне неожиданно показалось, что я появлюсь в нем еще не раз, что он скрестится с моей судьбой. Так оно, впрочем, и получилось.

Пробиться в махонький самолет, летевший в Тюмень, оказалось непросто — место в нем добывалось с боем, пассажиров было больше, чем нужно. Но все закончилось хорошо — к пяти часам дня я был в Тюмени.

Вот она, Западная Сибирь. Мне предстояло по ней проехать, на этот путь и ушло то лето, но прежде, чем его воскресить, я должен отсечь основную часть своих заметок и наблюдений. Я не пишу путевого очерка, задача этих страниц иная. Я рассказываю о судьбе моих пьес, о том, как они являлись на свет. Я делаю трудную попытку, должно быть, заведомо обреченную, вспомнить загадочный миг зачатия, долгое созревание плода и, наконец, заветный толчок, когда ощущаешь, что он уже в силе — надо помочь ему выйти в мир. Теперь за стол, разложи свои записи, достань бумагу и — в добрый час! С пера слетает первая реплика.

Поэтому — пусть даже многие люди из встреченных нашли свое место кто в прозе, кто в других моих пьесах — здесь я хочу ограничиться теми, кто имеет отношение к «Палубе». За ней и отправился я в дорогу, как аргонавт за своим руном. С той разницей, что я ведь не знал, чего я ищу и что добуду.

Не было и подобия пьесы, которую я хотел написать. Не было даже смутного призрака. Я ехал со свободным умом, в нем не было и тени ответа. Глаза смотрели и вопрошали, не требуя подтверждения мыслям, с которыми успеваешь сродниться. Душа была готова вобрать нелегкое бремя новых знаний.

В Тюмени я жил сначала в «Заре», потом за городом, в укромной местности, тюменцы ее окрестили «Мысом». Жил недолго. В «десятке» — так называли скорый поезд Москва — Владивосток — отправился в сонный, тихий Ишим, там я нашел себе пристанище в ветхой гостиничке на Пономаревской, оттуда заехал в село Лариху, а после — снова Ишим, снова — поезд, которым я вернулся в Тюмень. Здесь я провел еще два дня, пока не сладилось дело с машиной — на ней я и понесся в Тобольск.

И вот по шоссе, а потом — в объезд, одно за другим мелькают села. Мехряк, Щербак, за ними — Созоново, вот и Покровское со школой в большом и красивом зеленом доме, в котором жил Григорий Распутин, пока не кинулся в Санкт-Петербург, чтобы подмять под себя Империю. И снова — сквозь березы и сосны — к Тоболу, где ждал нас сонный паромщик в рваной кепке и черных перчатках. Короткая остановка в Ивлеве, и вновь дорога, вновь пестрядь сел. Опять паром, и в железном обруче газиков, доджей, грузовиков, мы подплываем к другому берегу. Там — на горе — белеет Тобольск.

Город Ершова и Менделеева встретил меня несусветным зноем. Автобус, набитый людьми по макушку, казалось, совсем изнемог от жары — едва дотащил меня до гостиницы. И здесь народу было в избытке, с трудом удалось получить местечко в комнате на одиннадцать коек. И растянувшись на своей, я испытал неподдельное счастье. Правда, заснуть удалось не сразу. Рядом со мною кряхтел журналист, прибывший ускорить строительство школы. Он был подавлен и угнетен — на дюжину маляров шесть кистей, только привезли краскопульт, как он немеделнно вышел из строя, лес отвезли отсюда в Тюмень, а из Тюмени — сюда обратно. Он горько вздыхал, едва не всхлипывал, под эти вздохи я задремал. Но спал я урывками — донимала почти каракумская духота, и комары кусали, как волки. К пяти утра я был на ногах, пекло, точно в полдень, непримиримо. Я вышел во дворик, нашел рукомойник и стал обливать свой горевший лик. Рядом разместились два нужника, грубо сколоченные из фанеры, похожие на большие скворечники. Занявшие их мужчина и женщина переговаривались нервно и звучно.

Я прожил в Тобольске несколько дней, больше, чем поначалу рассчитывал — задерживался теплоход «Чулым». Но я ничуть о том не жалел. Мне нравился этот древний город, гордый своей долгой историей, нехотя отдавший Тюмени свой статус западносибирской столицы. Нравилось смотреть на него со знаменитого обрыва, а после прийти на тихое кладбище, где рядом лежали Ершов, Кюхельбекер, Барятинский и Муравьев. Хорош был и тобольский театр — совсем игрушечный теремок. Он был закрыт — актеры в поездке — впрочем, меня пустили внутрь, зал был темен, пуст и загадочен. В тесных маленьких гримуборных столы сиротливо жались друг к другу. Вечерняя городская жизнь бурлила обычно в саду Ермака — на танцплощадке кружились пары и в смене ритмов клубились страсти.

Но вот, наконец, «Чулым» пришел, начальник пристани был благосклонен, я получил свою каюту. Теперь предстояло плыть до Березова. В полночь мы отошли от Тобольска.

А днем был Увад, а там и Демьянск, все дальше по Иртышу к Оби, с одной стороны — низкорослый ельник, с другой — пойменные луга. Людей на «Чулыме» было много, казалось, на пристанях не сходят, а только подсаживаются, и теплоход вот-вот потеряет свою остойчивость под жгучей тяжестью стольких судеб. Вечером было все так же ясно, небо нисколечко не темнело, свет лишь менял свое настроение, точно прощался с недавним буйством и обретал покой и нежность. Кто-то невидимый сквозь репродуктор звал на прогулочную палубу, там уже начинались танцы, прельстительно запела мелодия. У самого борта стояла девушка, вглядываясь в бледную ночь. Я спросил ее, куда она едет. «В Ханты-Мансийск»,— ответила девушка.

В Ханты-Мансийск, а вернее — в Самарово, мы прибыли в полдень. Мою попутчицу там ждали подруга и сестренка. Простившись, я пошел на «Чулым» и тут узнал, что стоять будем долго. Тогда я сговорился с таксистом, и он повез меня в Ханты-Мансийск — машина с некоторым усилием перевалила через взгорье,

мы въехали в город и неспешно мимо деревянных домов, мимо дощатых тротуаров по главной улице — улице Мира — вкатились на центральную площадь.

На стенде «Лучшие люди города» я сразу отыскал фотографию недавней спутницы и, еще раз мысленно пожелав ей всех благ, пошел бродить по Ханты-Мансийску, прикорнувшему под июньским солнышком. Здесь оно не так допекало, город был опоясан лесом. Я прошел по улице Карла Маркса, и у входа в сад меня поджидала искусительная афиша — она приглашала на концерт «известных артистов московской эстрады», возглавляемых Борисом Сичкиным. Рядом остановились девушки, приехавшие сюда на «Чулыме». Обе — связистки из Волгограда, распределенные в Ханты-Мансийск. Их подружки еще продолжали путь — кто в Надым, кто в Березово, кто в Салехард, и девушки им жарко завидовали. «Хоть на край света, только бы ехать!»

Неужто минуло тридцать лет? Борис Сичкин уже давно в Нью-Йорке, а где теперь девушки — та, которая прощально улыбнулась со стенда, и те, что мечтали о дальней дороге? «Движение — все, а цель — ничто». Сказано по другому поводу, однако же вспомнилось не случайно.

Как час прощания с Иртышом. Солнце ушло, но было тепло, покойно, решительно ничего не предвещало конца реки, она была все так же торжественна, так же медлительно величава. А между тем ее срок иссякал. Навстречу вдруг вынырнули две лодчонки, островерхие, с задранными носами, в каждой было по две копны сена, и почти сразу же мы увидели алый буек — он был уже близко. Мимо плыл берег — с буграми гор, с зелеными заливными лужками, с чахлой растительностью, то и дело мелькали уютные затончики. И становилось все очевидней, что темно-коричневая волна Иртыша скудеет, блекнет, сходит на нет, что входит в цвет, забирает власть пахнущая океаном и холодом серебряная суровая Обь. Свершилось. Алый буек за нами — «Чулым» уже идет по Оби. И тут опять явилось светило. Оно сопровождало нас долго, талантливо смешивая свой цвет ячменного золота с блещущим сталью цветом реки — цветом клинка. В десять часов еще шла по волне, подрагивая, совсем живая, теплая солнечная дорожка, а сам громадный багровый шар, спустившись, мягко касался воды. Но и тогда, когда он исчез, пред самой полночью было светло.

Еще до того мы прошли Елизарово. Не швартовались, вызвали лодку. Кряхтя, подошла моторка «Москва» и забрала трех пассажиров. Один из парней потерял равновесие, упал в воду, но его тут же вытащили из ледяной обской купели.

Ночью, перед самым Матлымом, я поднялся с койки и вышел на палубу. В Матлыме нас покидал лесотехник, который ехал с двумя сыновьями. То был человек немногословный, но мало-помалу он рассказал, как, кончив курс, приехал в Матлым (ежели полностью — в Малый Атлым), привык, прижился, думал осесть, но там семилетка, через три года Саше негде будет учиться, стало быть, надо менять стоянку. Тем более, мальчики головасты, младший, Сережа, заговорил, когда ему года еще не исполнилось — даже перепугал жену.

Двухлетний Сережа был тихим птенчиком с тревожным озабоченным взглядом. Казалось, что он погружен в свои мысли. Прислушиваясь к нестройной песне, он вдруг сказал с непонятным страхом:

— Поют дяденьки.

Я хотел его успокоить:

— Они веселые.

Он помотал головой:

— Они пьяные.

И снова задумался.

Со старшим, Сашей, мы подружились. Он мне рассказывал про Матлым, особенно же подробно — про лес. Отец посвящал в его тайны сына, и мальчик уже разбирался в деревьях, знал все их свойства, их достоинства, на что годен кедр, на что — береза. На шпалы, на рудничные стойки идет сосна, а на спички, на бочки, на тарную дощечку — осина.

Когда мы прощались, он меня обнял, прижался щекой к моей щеке. Отец смутился: вот еще нежности...

— Правый якорь к отдаче готов? — спросил штурман с щегольскими бачками.— Го-тов,— откликнулись будто из глуби. И я навсегда простился с Матлымом, не зная, что в пьесе в него возвращусь.

Вдруг выяснилось, что в Березове мы будем раньше, чем ожидалось. Из Омска дали указание в Шурышкарры, последнюю пристань перед Салехардом, в нем наш «Чулым» завершал свой рейс. И в самом деле, после полудня мы уже швартовались в Березове. Тут я и простился с «Чулымом».

Мне рассказали еще в Тобольске: меншиковской избы уже нет. Но в душном районном центре Березово образ опального фаворита, естественно, все приходил на ум. В сущности, нужно совсем немного, чтоб исторические герои стали людьми с плотью и кровью. Тем более, если судьба забросит туда, где они томились и гасли в общем-то не так уж давно — что такое два с половиной века? Чуть заметное перемещение стрелки.

Я медленно поднимался в гору, жара донимала хуже слепней, дощатые тротуары тонули в густой грязи, в коровьем помете. В местной гостинице шел ремонт, и я направился в Дом рыбника. Там жили тобольские актеры, приехавшие сюда со спектаклями. Два старика — Фроленко и Тольский — приютили меня в своей комнатушке, благо третья кровать оказалась свободной.

Ремонтировался и Дом культуры — тобольчане играли в Клубе Гагарина, в унылом приземистом помещении, очень напоминавшем ангар. Вечером я пришел на спектакль, народу было не слишком много — завтра в свободный воскресный день надо было вставать чуть свет и отправляться на огороды.

Пьесу, представленную гастролерами, я помню смутно — в ней фигурировал самонадеянный председатель колхоза. Его отечески наставлял строгий, но справедливый парторг. Зрители вежливо аплодировали. После того как зал опустел, а режиссер всласть отругал неведомого мне Михаила, дурно осветившего сцену и тем, по мнению постановщика, убившего самую суть спектакля, мы собрались в просторной комна-

те. И потекла у нас беседа — одна из тех бесконечных бесед, в которых прошли вечера нашей жизни.

В окна смотрела белая ночь с ее лукавым призрачным светом. Под грозную боевую мелодию стайками — одна за другой — шли комары, их били нещадно, но это ничуть их не останавливало. Верные своему призванию, они пикировали на нас, точно японские летчики-смертники. И все-таки мы не разошлись.

Днем были березовские будни, я побывал, где только мог, круг моих знакомств расширялся. Когда я возвращался в Дом рыбника, Фроленко и Тольский перед спектаклем, покряхтывая, хлебали чаек, тихо и согласно вздыхали: пора перебраться поближе к югу, погреть немного старые кости.

А вечером все повторялось сызнова — опять собирались, садились рядком, опять судачили до рассвета.

Я рассчитывал улететь из Березова — трижды ездил в аэропорт, дорога была страшнее войны, за малым не вытрясла из меня душу. Обидней всего, что все эти ездки в итоге оказались бесплодны — дважды самолет из Тюмени не вылетел из-за грозы, на третий раз долетел до Октябрьского, после чего вернулся назад.

В конце концов, я принял решение вновь довериться воде, а не небу. Ночью шел на Салехард «Чернышевский», мне удалось достать билет. После ужина, распрощавшись с артистами, я отправился на речной вокзал.

«Чернышевский» уходил после двух. Я ждал его в комнате у дежурной. Тоня была радушной женщиной, дивившейся своему везенью, она с охотой о нем рассказывала.

Она приехала сюда с Тобольщины, семья осталась в Вагайском районе, в колхозе, который почти обезлюдел. Иначе и быть не могло — трудодень стоил всего двенадцать копеек и полтора килограмма зерна. Мало того, от большого ума их заставляли сеять пшеницу, хотя и ребенку было понятно, что можно надеяться лишь на озимые, которые поспевают раньше. Сестра не решилась оставить дом, и судьбы их стали совсем несхожи.

— Вот подумайте,— говорила она,— две дочери нас у отца с матерью, она там мыкается, а я здесь радуюсь.

В самом деле — из голодной деревни перебралась в районный центр, положили зарплату в семьсот рублей (дело было до перемены курса), дали комнату, тесна, да своя, мало того — и замуж вышла, он — шкипер, заметный человек. «Утром проснусь, глаза зажмурю, господи, как хорошо-то живу».

Встреча эта была целительна. Душа моя точно была исколота тем, что я видел, и тем, что слышал. И слишком много черных вестей — то пропал рабочий геодезической партии, то нашли, наконец, полгода спустя труп учителя, прибившийся к берегу. Учитель не жаловал возлияний, было ясно, что он не из утопленников (количество их меня потрясло), кончивших жизнь по пьяной лавочке. Однажды он ушел и пропал и вот, когда искать уже бросили, вернулся — точно река отказалась принять в себя тело самоубийцы. Люди здесь умирали часто и как-то внезапно, без видимых поводов — актриса Вронская отошла прямо за гримировальным столиком. Муж вернулся с выездного спектакля, тут и узнал, что овдовел. Через неделю его не стало. «И горько и завидно»,— сказал Тольский. Он доживал один-одинешенек.

Лишь в половине третьего ночи мы погрузились на «Чернышевского». Теперь наш путь лежал в Заполярье. Спать не хотелось. Стоя у борта, я видел, как медленно, но уверенно лесотундра вытесняет тайгу. Обь — запетляла — мысок за мыском. Лес стал приземистым, низкорослым, будто его вдавили в землю, берег застенчиво зеленел робким карликовым кустарником. Похолодало, утренний ветер повеял не то припозднившейся осенью, не то неожиданным ранним предзимьем, не верилось в календарное лето.

Мшистая сырая земля, низкое северное небо — кажется, только вытяни руку, и схватишься за дырявое облако. Некое скорбное предвестье было в стремительной смене красок. После того как мы миновали пристань Мужи, стало понятно: и лесотундре приходит конец — лес будто разом сошел на нет, какая-то нечистая сила своим сатанинским топором срубила его одним ударом. Тундра предстала в своей наготе, но в ней таилось нечто магическое — величие нищего короля, вчера полновластного, нынче развенчанного, но сохранившего силу достоинства.

И вот он возник на горизонте — бывший Обдорск, теперь Салехард, столица Ямало-Ненецкого края. Сале-хард, два непонятных слова, слившихся как бы в одно, на языке аборигенов, оказывается, означает «Семь лиственниц». Очень красивое имя для города, право же, лучше и не сыскать. А он все ближе, и все яснее видны его разноцветные крыши, город точно навис над нами всеми своими тремя массивами, первый от берега именовался — городу не в пример — прозаически, кто-то его окрестил Мостостроем. Впрочем, название это скукожилось, не утвердилось, не прижилось.

Пришлось объехать весь Салехард прежде, чем мы приблизились к пристани — я-то как раз не был в претензии, жадно разглядывал новый город. Он мне пришелся по душе, в особенности когда позднее я побродил по его улицам. В этом центре исполинского края было много домашнего, патриархального, был даже своеобразный уют, неожиданный для этих широт. Но жизнь, которая то и дело выплескивалась на эти кварталы, была не мирной, не прирученной. В который раз появлялось чувство существования на лезвии бритвы. Вдруг возникающие разборки, переходившие в побоища — куда ни глянь, кучкуется пьянь, на главной ли улице Республики, на тихих боковых, на окраинах — всюду толклись и сводили счеты люди, ушибленные тоской, темной, неутолимой обидой.

Не были трезвенниками и ненцы. В первый же вечер близ гостиницы «Север» вдруг вспыхнула совершенно бессмысленная свалка славян и аборигенов. У последних особенно боевиты и задиристы были женщины. Запомнились две — молодая и старая. Обе на ногах не стояли, но, падая, всякий раз поднимались и, доблестно матерясь, шли сражаться.

Гостиница «Север» была стоянкой, базой, перевалочным пунктом для геологов, направлявшихся в тундру либо вернувшихся из нее. Были жены, приехавшие на встречу с мужьями. Уставшие от долгой разлуки, отвыкшие от своих мужчин, они ждали их, стремясь разобраться в собственной душевной сумятице. Одна

из них, милая хрупкая женщина, все внушала — скорее себе, чем мне,— что приехала сюда разводиться. Он — сейсмолог, они женаты два года, полтора из них он провел в экспедиции. Все, довольно, она так больше не может. И чем жарче она себя уговаривала, тем ясней становилось, что этот брак будет длиться еще долгие годы.

В городе я вновь повстречал волгоградских связисток с «Чулыма» — все получили свои назначения. Саша — в Аксарку, Нина — в Мужи, Надя — в Ныду. Настала пора проститься и разъехаться по разным конторам. Было и тревожно, и грустно, но девушки старались бодриться.

Сколько я их видел в то лето, как вглядывался украдкой в их лица, стараясь представить себе их будущее. Моя ли природная меланхолия, трезвость ли наступившего возраста были причиной — мое провидчество, надо сознаться, меня не радовало. Я видел, как новые десятилетия делают свое чертово дело. Вот уже кончились шестидесятые, семидесятые на дворе — круглеют спины, дубеют руки от неизбывной домашней работы и словно выцветают глаза. Это почти всегда происходит, когда в них больше нет ожидания. Я злился на себя самого, все может сложиться и по-иному — покойней, удачливей, благополучней. Будет заветный свадебный день, самозабвение материнства, будет девичество дочерей и медленное взросление мальчиков — это и есть настоящее счастье, все остальное — книжный мираж.

Но что бы я себе ни внушал, как бы себя ни уговаривал, точно пытаясь заклясть судьбу,— толку от этого было чуть. И вот уже обская волна гонит к берегу восьмидесятые годы — господи, куда я заглядываю?! Я вижу, что опостылел муж, дочери рвутся прочь из гнезда, сын отбывает срочную службу — сначала его метелят всласть, а после и он отводит душу, и, наконец, приходит письмишко: «Не жди меня, мать, не ворочусь. И не кати на сына бочку, коли его родила в Надыме. Просто теперь мы с тобою квиты». Что тут ответишь? А ничего. Сглотни словечко, упрись рогами — можно ли, нет ли, а надо жить.

В свою последнюю ночь в Салехарде я не лег — в четвертом часу утра надо было спешить на пристань. Впрочем, проспать я не рисковал, салехардские комары и мошка позаботились бы о моей бессоннице. Итак, я бросил прощальный взгляд на спящую улицу Республики, засаженную ольхой и тальником, и, точно подхваченный тишиной, пошел по пустому белому городу, прислушиваясь, как гнутся доски, как отвечают на каждый шаг.

Спустившись к пристани, я без усилий нашел теплоход «Космонавт Гагарин». Он послужил мне не то мостом, не то паромом — через него я перешел на речной трамвай. Там уже парни в брезентовых робах, все бородатые и безусые, поторапливали своих пассажиров. Речные волки,— подумал я. В пять часов мы двинулись в Лабытнанги — оттуда мне уже предстояла обратная дорога в Москву.

Мы шли через Обскую губу. Дул резкий, совсем не летний ветер. Он усиливался с каждой минутой, вздымая холодную злую волну. У борта стало почти невтерпеж, все потянулись по лесенке вниз — теснее, да крыша над головой. Не знаю почему — я остался.

Бородач поморщился.

— Шли бы и вы. В Губе не шутят. Дрянное место.

Он рассказал, что неделю назад с ними ехала женщина с мальчиком Вовой. Ехали они из России — не то с Орловщины, не то с Брянщины. В Лабытнангах сидел в лагере муж. Он электрик, по его недосмотру сгорел во время сеанса клуб. Серьезно никто не пострадал, но все-таки дали ему три года. Электрик не стал терпеливым зеком, маялся, тосковал по сыну. Когда жене разрешили свидание, она взяла мальчишку с собой — так было договорено с мужем.

Вова был из тех непосед, что пребывают в вечном движении. Путешествие через всю страну, поезда, теплоходы, большая вода, сотни незнакомых людей — все впечатления этого лета хлынули, точно поток в проран. Другого они могли оглушить, но только не Вову, он был возбужден и не испытывал утомленности. На палубе были свалены ящики, он тут же на них взгромоздился. Здесь-то и случилась беда. Волна, хлестнувшая через борт, вставшая почти что отвесно, смыла ребенка в одно мгновенье. Тела найти не удалось.

— Слышали б вы, как мать кричала. Это даже на крик не похоже.

Этот рассказ сшиб меня с ног. Когда возник перед нами берег и сразу же бросились в глаза будто наспех разбросанные строения — несколько хрупких финских домиков, зеленеющих среди наших срубов, и проволока, повсюду проволока, и кто-то в синем комбинезоне, разглядывающий из-под руки наш ботик, и часовой, похожий на памятник, словно окаменевший на вышке,— когда все это предстало въявь, я увидел, не вообразил — увидел воющую, безумную женщину с мертвым остановившимся взглядом, ставшую сразу старой старухой, рассказывающую мужу о сыне, сгинувшем в полярной воде, увидел и понял, что обречен до гроба это видеть и помнить.

Я был с нею, был весь срок, отпущенный ей на свидание с мужем, таился рядом, как соглядатай все эти три палаческих дня с пыточными ночными словами, с вымученной оборванной лаской, пока несмирившиеся, ненавидящие, казнящие себя и друг друга, они не простились и не расстались. И он возвращается в свой отряд, в тесный барак, пахнущий прелью, набитый человеческим мясом, злобой, отчаяньем и тоской, а ей предстоит обратный путь сквозь всю Сибирь, сквозь всю Россию, чтобы добраться в конце концов до брянской или орловской деревни, войти в свое чужое жилье, понять его пустоту и сиротство и вновь заголосить, вновь завыть, выпрашивая у бога беспамятства.

Мне не хотелось здесь задерживаться. Прошли четыре долгих часа в крохотном станционном здании среди спящих вповалку на грязном полу усталых измаявшихся людей. Стояние увенчалось успехом — я получил плацкарту в Москву.

Все было, словно в кинематографе, в котором крутят ленту назад — тундра перешла в лесотундру, а после Печоры пошла тайга. Мимо неслись незнакомые станции, я запоминал их названия — Кожва, Талый, Рыбница, Глушь. Стало теплее, в открытые окна густо и влажно дышал лес, а на паленых местах поднялась, взметнулась сиреневым пламенем смольница.

После Микуни вошли солдаты и предложили поднять наши койки — не прячутся ли под ними беглые? У всех проверили документы — вокруг было лежбище лагерей. Ночью мы миновали Котлас.

Все гуще и суше дышало лето, все ближе накатывалась Москва. Воды не было, в помутневшем зеркале я различил чужое лицо — худое, черное от пыли и копоти.

Сон не шел — в тяжелой ночной духоте обступили лица и голоса, увиденное или услышанное. Вдруг почему-то я вспоминал бешеного рыжего пса, бежавшего по салехардской улице. Я видел оскаленную морду, синий в пене язык, свисавший из пасти, и слышал крик укушенной женщины, надсадный, рыдающий, полный ужаса. Потом без последовательности, без какой-либо связи, то возникал рабочий Штыков, так и запропавший в тайге, то утопившийся учитель, то мужичонка с проломленным черепом. И все донимала, давила, жгла не то одна неотвязная мысль, не то одна неотвязная боль — что же заложено в нас такое, какая темная бесовщина, что не дает ни в себе, ни вокруг вырастить разумную жизнь, без тупости, без холопства, без злобы? Год за годом и век за веком, и ничегошеньки в нас не меняется, а меняется — так не в лучшую сторону. Конечно, немало открытых сердец, способных и к радованью и к ясности, хотя бы и Тоня на дебаркадере, но неизбывная нищета обесценила и эту готовность. Все мы довольствуемся малым, это могло бы сделать нам честь, если б смирение стало итогом, если б мы сами к нему пришли от щедрости, опыта и знания, но, в сущности, мы рождаемся с ним, оно — от скудости и неведенья, и те, кто догадываются об этом, темнеют и разумом и душой, уходят — кто в бунтари, кто в преступники. Впрочем, и преступление — бунт.

Багаж впечатлений был неподъемен, столько людей во мне толпилось! Подобно тому как много лет я жил обилием лиц и судеб, с которыми столкнули меня мои скитания по больницам, так те, с кем сводили меня дороги,— в частности, в это сибирское лето — не скоро отпустили меня. Один за другим они возвращались — сначала в репликах и диалогах, а после, когда мне стало понятно, что в пьесах им тесно, я ринулся в прозу. Но час ее еще не настал. Тогда я не мог и подозревать, что, думая о загадочной силе, которая носит по нашим просторам этих неукорененных людей, я думаю сразу о трех романах. Один из них так и был назван — «Странник».

Зато я отчетливо знал другое. Я знал, что я везу с собой пьесу. Неважно, что нет ни «интриги», ни «фабулы», ни композиции, ни персонажей — доска черна и мелок в руке не выбелил на ней ни кусочка,— все это не так уж существенно, пьеса поселилась во мне.

Я знал, когда она возгорелась. В ту ночь, на «Чулыме». Плыла мелодия, на прогулочной палубе танцевали, девушка стояла у борта. Я понимал, что пьеса забрезжила не только оттого, что таинственно, в белесом свете, мерцал Иртыш, а девушка была хороша. Скорей оттого, что эти часы стали часами передышки.

Мне было худо уже давно. В Москве, куда я стремился с юности, в дороге и за моим столом. Мысль-боль не отпускала меня. И даже моя спесивая вера в нужность и важность моей работы не унимала ни мысли, ни боли.

И вдруг отпустило. *Передохнул*. То, что томило и угнетало автора «социальных пьес», стало наконец ему ясно. В этой безжалостной мясорубке возможно только одно убежище. Оно ненадежно? Обречено? Что из того? Другого нет.

Темное вечернее небо внезапно озарилось, зажглось. Чудом явившаяся столица обрушивалась миллионами звезд. Поезд летел, как на свидание. Колеса отстукивали свою песнь. Но я прислушивался к моей. Она звучала во мне все отчетливей.

Я не знал еще, какой она будет, но я уже знал, что ее спою.

2

Пожалуй, самое острое чувство, которое я испытал, вернувшись, было вызвано несовпадением сроков. В который раз пришлось убедиться, что относительность абсолютна. Отсутствовал я не так уж долго и, тем не менее, понимал, что не был в Москве давным-давно. Протяженность времени ощущалась в прямой зависимости от плотности и насыщенности его наполнения. Слишком уж много передвижений, слишком много узнаваний и встреч было спрессовано и сжато в сравнительно небольшом отрезке. Похоже, они в нем не умещались.

Год назад я побывал в заграницах, то был мой первый туда вояж, я нагляделся на блеск и сверкание, на европейский ухоженный быт, привык к невеселым сопоставлениям. И все же, очутившись в Москве после своей сибирской дороги, я будто попал на другую планету. Августовская улица Горького вдруг закружила, как карнавал. И будничные московские лица казались мне празднично оживленными, сияющими курортным глянцем. Это разительное несоответствие с недавно увиденным обжигало, я чувствовал смутную неприкаянность. Моя угнетенность бросалась в глаза. Впервые не тянуло к столу. Понадобилось несколько месяцев, чтоб я вернулся к рабочему ритму.

Мне жаль было расставаться с людьми, нежданно вошедшими в мою жизнь. Неужто отныне все эти судьбы вновь будут существовать отдельно, не перекрещиваясь с моей? Хотелось удержать их подольше, годполтора приходили письма. Писала девушка из Ханты-Мансийска, писали связистки из Волгограда, писал лесотехник из Матлыма — потом переписка сошла на нет. Мне оставалось только гадать, что сделало с ними со всеми время.

Я уже знал, как назову свой еще не написанный опус. «Палуба». Там все начнется и кончится. Во всяком случае — оборвется. Я расскажу, как ночь и река бросили двух людей друг к другу, как жизнь вдруг разомкнула свой круг и на короткий миг отступила. Девушку, встреченную на «Чулыме», я соединю с лесотехником, который вез в Матлым сыновей. Я поделюсь с ним достаточно щедро своим состоянием

души. И разрешу себе не задумываться ни о конструкции, ни о скрепах — пусть ничем не стесненная пьеса свободно течет. Как ночь, как река.

Шла осень, и я подгонял эти дни — я должен был ехать в Крым в ноябре и там — в неприступности и отрешенности — рассчитывал приняться за пьесу. В Москве мне всегда писалось трудно — обилие всяческих раздражителей мешало уйти с головой в работу. В пьесу необходимо нырнуть, набрать воздуха и уйти под воду — возможно глубже, а там что Бог даст — либо выплывешь, либо пойдешь ко дну.

Да и как мне было сосредоточиться в моей повседневной круговерти? Я трудился над документальным фильмом, посещал репетиции «Друзей и Годов», их вел теперь Михаил Кедров — пьеса была мной уже прожита, а премьера в столице все откладывалась. Кедров был человек обстоятельный, медлительный в словах и движениях, жевал губами, все делал паузы и в репетициях, и во фразах, работа шла уже больше года, мой приятель, артист Андрей Петров, которому МХАТ поручил постановку, был незаметно оттерт в уголок. Стало совершенно неясно, когда академия разродится. Драма меж тем имела успех у многих режиссеров в провинции — ее ставили достаточно часто, в октябре я собрался в Свердловск на премьеру.

Почему, отказавшись от всех приглашений, я выбрал именно этот город и снова, всего через три месяца, опять оказался на этих улицах, опять ощутил с ними некую связь? Была как будто предопределенность в этом выборе о чем я и сам ни в коем случае не догадался бы, слово «выбор» не пришло бы мне в голову. И все же точно какая-то сила вела меня через годы к «Транзиту».

Когда я вернулся, меня поджидали несколько приятных вестей — пришли издания «Друзей и Годов» из Берлина и из Варшавы, главное же, произошел поворот в смутной судьбе «Энциклопедистов» — комедия пришлась по душе Львову-Анохину, мне предстояла читка в Театре Советской Армии.

В конце октября она состоялась и, честно сказать, вечерок удался. И пьеса нравилась, веселила, и — самое главное — я ощущал: все были рады, что пьеса нравилась. В этой повышенной атмосфере угадывался домашний праздник — постранствовав, блудный сын возвратился. В театре по-прежнему шумно и звонко шли «Добряки», и всем хотелось вновь пережить нечто похожее.

Этот вечер был мне добрым напутствием — спустя пять дней я отправился в Ялту. Сезон завершился, город был тих, набережная была пустынна, море казалось неподвижным, к вечеру оно льдисто отсвечивало блеском матового стекла. Мне вспоминался торжественный миг свидания Иртыша и Оби, вдруг задышала полярной стужей засеребрившаяся волна. Чудилось, что сейчас вот так же накатывает и дышит рядом еще неведомая мне пьеса. И снова я давал себе слово, что укрощу свой хозяйский норов. На сей раз роль моя будет скромной — вслушиваться в ее голоса и записать их возможно точнее. Через неделю я сел за стол.

В течение девятнадцати дней без плана, почти как импровизацию я перенес на бумагу «Палубу». Я не хочу давать ей оценки, тем более что с десяток лет я не перечитывал пьесы. Но независимо от того, спелась ли песенка или нет, она была мне необходима. Я позволил себе свободный полет, летел к земле в затяжном прыжке, не знал, раскроется ли надо мной спасительный купол, о, наконец-то! Господи милостивый, я волен. И от социальной полемики, и от концептуальной задачи. Стоило рискнуть даже пьесой, чтоб испытать простор свободы. Будет удача — так стану на ноги, а расшибусь... что ж, сам виноват.

В последний ноябрьский денек, безоблачный, по-летнему теплый, я наконец дописал свою «Палубу». Еще хватило нескольких дней, чтобы пройтись по готовому тексту. Вечером накануне отъезда я прочитал свою пьесу приятелю. Он нашел ее непохожей на прежние — «что» и «как» оказались совсем иными. Мы вышли пройтись напоследок по набережной, было видно, что мой конфидент взволнован. У почтамта он попросил подождать его. Выйдя из здания, он сказал мне, что дал телеграмму моей жене.

Вернувшись в Москву, я убедился: благословенная передышка, которую от своих щедрот эпоха нам отстегнула, закончилась. В самом начале декабря Хрущев посетил в Манеже выставку — с монаршего этого посещения время и начало новый отсчет. Об этом визите написано столько, что можно к нему не возвращаться. Конечно, он был инспирирован бездарью, смекнувшей, что параллельная жизнь другого искусства таит угрозу — праздничный хоровод под крылом официальной идеологии вдруг становился проблематичным. Но дело было не только в свиньях, уже привыкших к стойлу и корму. Диктаторы не только умом, но кожей постигли: все, что связано с необщим выраженьем лица — в науке, в искусстве, в сельском хозяйстве,— чревато для них дурными последствиями. Можно не вдаваться в детали и не просчитывать варианты.

Я успел еще побывать в Манеже — выставке дали несколько дней, чтобы принять на себя ураган общенародного негодования. Свидетельствую: на этот раз власть и масса братски сомкнулись. Насмешки, проклятия, обвинения, всего этого я наслушался вдосталь в душных залах на Моховой. Особое возмущение вызвала картина Никонова «Геологи», произведение замечательное и, надо сказать, наиболее близкое реалистической традиции. Возможно, это и раздражало, как говорится — Федот, да не тот. Тени, бредущие в тяжком поиске, шокировали, рождали гнев. И это — счастливые энтузиасты, гордые своим славным делом? В который раз меня поразило, как действенны плакаты и марши, как сладостен рекламный мажор. Подумать, что так внушаемы люди, знающие, почем фунт лиха и какова реальная жизнь! Само собой, раздражал и язык, подача, особый угол зрения. В сущности, всякое опережение неизменно вызывает враждебность, оно изначально недемократично и тем наносит аудитории некую смутную обиду.

Стало ясно, что «Палубу» ожидает не слишком благоприятное будущее — иллюзии были бы неуместны. Но думать о терниях не хотелось, после моей ноябрьской схимы тянуло поспорить с обстоятельствами. И я не прислушался к советам припрятать пьесу до лучших дней, я стал знакомить с ней всех охотников.

А их оказалось не так уж мало. То было характерно для времени с его отношением к театру и явно завы-

шенной оценкой его общественного значения. Я зря полагал, что на этот раз слагаю любовную историю, далекую от страстей политики,— пришлось убедиться, что все не так.

И вот началась серия читок. Я пробегаю свои заметки, дивлюсь своей собственной боеготовности. Эфрос, Ефремов, Володин, Быков, Хомский, театроведы и критики, периферийные режиссеры — о пьесе ходили добрые толки, читал я ее чуть ли не каждый день.

Авторы любят читать свои пьесы, им кажется, что никто вернее не донесет сокровенный смысл. Я знал, что читаю посредственно, подчеркиваю и акцентирую текст, реплики то и дело звучали с какой-то искусственной напряженностью, мое чтение утомляло слушателей. Так и не удалось постичь науку бесстрастия и спокойствия, отличающих хороших чтецов от неумелых и простодушных. Я сознавал роковую ошибку, но повторял ее всякий раз — *навязывая* свое отношение.

Однако же «Палубу» я читал на удивление пристойно, сразу же нашел ее *звук*, так же, как я его уловил в дни своего крымского пострига. Особенно я легко себя чувствовал, когда приходил черед Рудакова — главного действующего лица. Этот секрет объяснялся просто — при всем различии биографий зазор между автором и персонажем в общем-то был не больно велик. Тут несомненно существовало интимное тайное родство, оно-то и сообщало пьесе ее лирическое дыхание.

Я был уверен, что эту роль должен сыграть Михаил Ульянов, тут все сходилось — и внешность, и стиль, и даже сибирское происхождение. И что важнее всего — я чувствовал в этом победоносном таланте, стремительно покорявшем Москву, какую-то тайную червоточину, стойкое несогласие с миром, с устройством жизни, с самим собой.

И впрямь — я прочел вахтанговцам «Палубу», и Ульянов отозвался мгновенно, он заболел и пьесой, и ролью. Его поддержали все прочие слушатели. Смушала всего лишь одна неясность — все режиссеры были в работе. Но эта проблема была из решаемых, казалось, что пьеса нашла свой дом.

К этому времени определился и ленинградский ее приют. Неделю я провел в Александринке и снова читал и на этот раз словно бы получил воздаяние за кислый прием «Энциклопедистов». «Палубу» слушали с полной отдачей, даже не стали и обсуждать, наговорили мне добрых слов и в самом благостном настроении решили скорей приступить к репетициям.

Вивьен в ту пору лежал в больнице, я навестил его вместе с Сусловичем, которому поручили пьесу. Старик поздравил меня «с возвращением, столь впечатляющим, в свой очаг». Как всегда, он изъяснялся изящно. «Хочу, чтоб вам было тепло в этом доме». Я ощутил и радость, и горечь. Радостно было увидеть вновь это пленительное создание, отчеканенное серебряным веком, не слившееся с нашей казенщиной. И горько было мне сознавать, что эстетическое несоответствие человека и среды обитания будет удивлять нас недолго. Не раз и не два ему приходилось оправдывать свою неуместность, жизнь его не была безгрешной, а все-таки она не вписалась в железную советскую жизнь, он так и остался ей чужероден. И я смотрел на него любовно, видел его непрочность и дряхлость, и безуспешно глушил предчувствие.

В самом начале февраля пришла ко мне в гости группа артистов Театра имени Станиславского. Дошли и до них разговоры о «Палубе» — они захотели ее послушать. Четверо молодых мужчин — Урбанский, Гребенщиков, Сатановский, Елагин и четверо милых женщин — Рыжкова, Менглет, Дровосекова, Бган. Все дамы были весьма обаятельны и, как мне потом рассказал Сатановский, должны были приручить драматурга. Пьеса задела их за живое, и, взяв экземпляр, они удалились.

Наутро мне позвонил Яншин. Играя (к сожалению, редко) в своем Художественном театре, он руководил станиславцами. Яншин сказал, что его актеры отчаянно загорелись «Палубой», и он, прочитав этой ночью пьесу, их увлечение разделяет. Он ощущает в ней достоверность, без которой невозможна эстетика, во всяком случае, та эстетика, которую исповедует он.

Ему уже было немало лет, соблазн спокойно дожить свой век под сенью державного благоволения мог бы его утихомирить. Но в отличие от сановных сверстников, лоснившихся от своих регалий, он не был способен к душевной сытости. Одна неутолимая страсть томила, тревожила: не оставляла его раблезианскую плоть — пробиться своим искусством к правде. Этих понятий он не делил и не считал, что правда бывает тусклей и бедней его буйных красок. В конце концов, что такое искусство, если не концентрация правды?

Я объяснил Михаилу Михайловичу, что пьеса передана вахтанговцам, я подписал уже договор. Яншин ответил, что это не страшно, он готов на «второй экран». Тем более, есть симпатичный литовец, ему предстоит защита диплома, и «Палуба» наилучшим образом поможет раскрыть его возможности. В ближайшие дни он меня навестит.

Все складывалось слишком эффектно. А между тем духота предгрозья с каждым днем подступала все ближе, воздух сгущался и небо темнело, молнии, прятавшиеся в тучах, готовились распороть затишье. Я отгонял тревожные мысли — необходимость вечных усилий, преодоление всяких барьеров вдруг показались непереносимы. Могу я хоть разок обойтись без этих постылых геракловых подвигов?

«Палубу» прочел Львов-Анохин. В своей меланхоличной манере, не выразив особых восторгов, он мне сказал, что поставил бы пьесу, если бы не «Энциклопедисты». С ними меж тем не все было гладко. В Политическом управлении, ведавшем репертуаром Театра Советской Армии, комедия проходила со скрипом — «послеманежные» опасения. Но не первая на волка зима — Львов надеялся, что все образуется. Не все же одни лихие вести.

В эти же февральские дни в Большом зале Консерватории исполнялась Тринадцатая симфония. Шостакович включил в нее, как известно, стихотворения Евтушенко, в их числе — знаменитый «Бабий Яр». Этот обязывающий эпитет ни в коем случае не натяжка. Не помню, какие еще стихи вызвали при своем появлении подобный отклик — он сам по себе выразил состояние общества. Казалось, стихи, воздавшие дань ста тысячам несчастных евреев, расстрелянных в дни оккупации Киева, стихи о кровавой их усыпальнице должны были у всех пробудить одно только горестное

сочувствие. Не тут-то было! Нарыв прорвался. Официальное юдофобство, которое после «дела врачей» глухо таилось в отделах кадров, в негласных инструкциях и установках, в лукавых намеках и эвфемизмах, в целой системе ограничителей, рядом с которой процентная норма царской России воспринималась просто триумфом братства и равенства,— все это мощное, хоть и беззвучное шовинистическое распутство вырвалось, выплеснулось на поверхность.

Эта реакция, безусловно, была скорее эмоциональной, чем государственно прагматической. Биологическое начало (чтоб не сказать — зоологическое) подмяло соображения пользы. В строгом сановном жизнепорядке, где издавна все подчинялось регламенту и все естественные порывы были исходно табуированы, больная семитская проблема явилась, быть может, единственной сферой, в которой партийный ареопаг позволил себе не скрывать своих чувств. Они оказались сильней рассудка. (Такое случается и с людьми, не только далекими от власти, но даже оппозиционными ей. Спустя четверть века я все себя спрашивал: зачем понадобилось Шафаревичу так надругаться над всей своей жизнью, безжалостно измарать свое имя? Все то же — ненависть помутила.)

К тому же подобный душевный строй был вправе рассчитывать на поддержку значительной части населения, он предоставлял ей возможность вдруг обнаружить некую родственность с недосягаемым державным Олимпом. В особенности находил он отзвук в той нервной, напряженной среде, которая в классификации общества шла под титулом творческой интеллигенции. Ставший мишенью официоза, Евтушенко познал и ярость коллег. Стихи одного его оппонента начинались с громового вопроса: «Какой ты, с позволенья, русский?»

Все вместе красноречиво свидетельствовало о том, что страна тяжело больна. Если некогда в литературном кругу неприличие таких настроений было столь очевидно, что их хоть скрывали, то в нынешнем коммунистическом мире с его интернационалистскими лозунгами вся эта патология духа выпросталась из темных щелей, из выгребных ямин сознания, ликуя, вышла на белый свет. Давняя подпольная фальшь стала торжествующей ложью.

Естественно, в такой атмосфере обращение Шостаковича к «Бабьему Яру» было и вызовом, и истинно человеческим подвигом. Именно так и была воспринята его Тринадцатая симфония. Десятого февраля неистовая получасовая овация сотрясала консерваторский зал. Шостакович, взъерошенный воробышек, стоял, прижимая руки к груди. Он словно растерянно озирался, кланяясь то оркестру, то публике. Его лицо пожилого мальчика мерцало нездешней мертвенной бледностью. Я вдруг ощутил всю хрупкость жизни в этом божественном сосуде.

Тот вечер прозвучал будто реквием гаснувшей либеральной поре, оставалось задуть последнюю свечку, совсем как в гайдновской «Прощальной симфонии». Надвигался неумолимый март, когда авторов музыки, книг и картин призовут пред хозяйские очи.

Эти недолгие странные годы, которые назывались то «оттепелью», то «новым временем», то «пробуждением» — годы приливов и отливов, отрезвленья и новых надежд, которые, в сущности, были уже расстреляны залпами в Новочеркасске, ставшими государственной тайной,— эти растоптанные годы все-таки не прошли бесплодно.

Ни для партийных вождей, ни для граждан. Те и другие вполне уверились, что вольность не может быть дозированной — либо она есть, либо нет, всякие игры в нее опасны. Тем и другим надлежало принять свое решение и сделать свой выбор. Пограничное состояние общества не может быть стойким — в конце концов всегда приводит к поляризации.

Возможно, для того, чтоб смягчить уже неотвратимые заморозки, судьба королевски подарила мне премьеру в Праге моих «Добряков». О предыдущих своих спектаклях, поставленных в зарубежных театрах, я узнавал только из писем и вложенных в конверты рецензий — вояж, который мне предстоял, оказывался своеобразным дебютом.

И вот перед самым моим отъездом, кажется, дня за два до него я свел наконец знакомство с Карклялисом — дипломник, о коем сказал мне Яншин, прочел «Палубу», и мы повидались. Это событие для меня имело значение первостепенное, о чем я, конечно, тогда не догадывался.

Вошел долговязый тощий литовец. На длинном вытянутом лице — впалые щеки и вислый нос. Над ними младенчески голубели нездешние инопланетные очи. И только большие мужицкие руки, привычные к крестьянской работе, безоговорочно подтверждали земное происхождение гостя.

Пришелец сказал, что очень хотел бы, чтоб «Палуба» стала его дипломом. Пьеса построена непривычно, каждая сцена на первый взгляд вроде бы сама по себе, но он ощущает связь и единство и думает выстроить общую линию.

Я уже чувствовал близость стужи и счел своим долгом предупредить его — одно дело мне положить свою пьесу в ящик письменного стола, совсем другое, если ему закроют его дипломный спектакль, этого я себе не прощу.

Инопланетянин сказал:

— Ну почему же его закроют? Такое доброе произведение о самой настоящей любви. Какой от него может быть вред?

— Смотрите,— сказал я,— еще наплачетесь. Бывают такие строгие дяди. Они ведь могут вас не понять.

Он удивился.

— Так я объясню.

Что тут сказать? Я только вздохнул.

Две недели, проведенные в Праге, к тому же добрый прием «Добряков» (прошу простить такой каламбур) слегка оторвали меня от действительности. Но эйфория длилась недолго.

В Москву я вернулся в начале марта, как говорится,— в разгар событий. Вновь сочинителей вызвал

Хрущев, вновь их учил, казнил и миловал, вновь наставлял на служение партии. Я понял, что рассчитывать не на что. И в самом деле за несколько дней рухнули все мои бастионы.

Сперва было велено «Современнику» быстренько перестать играть пьесу «По московскому времени», затем Театру Советской Армии прихлопнули «Энциклопедистов», потом медленно отвалились вахтанговцы — это была капитуляция, растянувшаяся месяца на два, в конце концов мне было объявлено, что так и не нашлось режиссера. К тому времени я уж простился с пьесой и больше переживал за Ульянова — видел, что он и впрямь извелся. Ленинградцы оказались решительней, но первая репетиция «Палубы», назначенная на середину марта, была внезапно отменена. Вивьену с Сусловичем объяснили, что всякие споры тут бесполезны. Убитый Суслович почти через день писал мне многостраничные письма, полные восклицательных знаков,— мне же пришлось его утешать.

Было понятно, что пьесе не выжить. «Советская культура» в обзоре назвала «Палубу» «легковесной». Пренебрежительного эпитета было по тем временам достаточно, чтоб пьеса благополучно засохла, но кто ж сомневался, что это цветочки, а ягодки последуют скоро.

Карклялис пришел ко мне после того, как я получил некролог из Питера. Я сказал, что считаю своей обязанностью просить его отступиться от «Палубы». Дело это вполне безнадежное, он попросту даром теряет время и может не защитить диплом.

Фигура пришельца из дальних миров от изумленья сложилась вдвое:

— Но почему же я должен отказываться? Не понимаю. Мне нравится «Палуба». Она утверждает святое чувство.

— Мамертас, раскройте вы очи художника. Светлые чувства тихо побывшились. Темная ночь, только пули свистят. Вы ж видите, как обошлись с моей пьесой в Питере, близ улицы Росси, а также и Москве, на нашем Арбате?

— Я вижу, они делают глупости. Но почему же я тоже должен?

— О, господи, не по своей же воле они их делают. Им так велят.

— Не понимаю. Не понимаю. Такие авторитетные люди, народные артисты Союза, руководители театров, могли бы, кажется, объяснить, что эта пьеса несет добро.

— Мамертас, да возьмите вы в толк, в конкретном мире добро и зло это абстрактные категории. Что для Сусловича — добро, для Суслова — порок и бесстыдство. Вы говорите: «могли объяснить». Да не хотят от них объяснений. Власть не нуждается в аргументах.

Карклялис взглянул на меня с печалью. Так смотрят на тяжело больного.

— И все-таки можно же растолковать, что в пьесе нет никакой опасности. Наоборот, одна только польза.

Я вдруг подумал, что целый век Чацкого играли неверно. Изображали не то Катона, не то Дантона, не то Рылеева. Какого-то пылкого протестанта. Обличителя, прокурора, трибуна. А надо бы показать удивление здравомыслящего молодого скитальца, попавшего в сумасшедший дом. И каково ж ему согласиться с тем, что дом этот прочен, незыблем и воплощает жизнепорядок, в котором нормальный человек выглядит чудаком и безумцем?

Конечно же, тут нельзя забывать о том первостепенном влиянии, которое на мою ситуацию оказывала позиция Яншина. Карклялис не оставался один.

То и дело мне вспоминается Яншин. Все не привыкну к простейшей мысли, что и праха от него не осталось. Мне скажут о памяти, о мемуарах, о том, что ему еще повезло — все-таки оказался причастен к мощной булгаковской эпопее, к славной истории «Турбиных», и навсегда в ней запечатлен, остался навсегда Лариосиком. Все это и так, да не так.

Согласен, он не вовсе забыт, и это не каждому выпадает, но речь моя сейчас не о том. Не всякая жизнь легко и естественно вписывается в неизбежный конец. Есть люди с такой взрывчатой кровью, с такой приверженностью земле и земному, что их исчезновение из мира ни объяснить, ни оправдать.

Яншин без усилия перемещал свою тяжелую плоть в пространстве, был реактивен, готов к отпору, вдоволь и пороха, и куража. Казалось, и опытен, и умен, и вместе с тем простодушен, как юноша, по-юношески открыт для удара — на нашей арене, во всяком случае, он часто действовал сгоряча и был одновременно похож и на торреро и на быка.

Общаться с ним было одно удовольствие — равно приятно было и видеть его выразительное лицо доброго вспыльчивого бульдога, и слушать его ядовитые речи — перца с избытком, а злости нет.

Он был женат на Нонне Мейер, талантливой молодой актрисе, милой и очень домашней женщине, общей любимице станиславцев. У прежних его супруг — у Полонской, у Ляли Черной, премьерши театра «Ромэн», была изнурительная слава красавиц и роковых созданий. Черной мне знать не привелось, с Полонской же мы были знакомы — в лобановской постановке «Гостей» она играла одну из главных ролей. То была деликатная тихая дама, всегда молчаливая, изысканно скромная, никак нельзя было в ней угадать ту ослепительную победительницу, из-за которой страдал Маяковский, расставшийся с ней за минуту до выстрела. Яншин однажды бочком-краешком коснулся и этого сюжета, и в том, как он его интепретировал, сказались и его простодушие, и детскость, и ревнивое чувство, живое спустя десятки лет.

Но чаще всего он говорил о Художественном театре — своей непреходящей любви и неутихающей боли. Тема эта была мне близка и потому, что этот театр остался одним из украшений той заповедной кладовой, которую мы заводим сызмальства, «звездою пленительного счастья». И вот свершилось, и вот сбылось — театр трудится над моей пьесой. Я понимал, что звезда тускнеет, счастье пришлось на ее закат, и все же как сознавать без волнения, что дивная Клавдия Еланская, которую тридцать лет назад увидел девятилетним мальчиком в то первое гостеванье в Москве, Катюша Маслова в «Воскресении», будет играть в «Друзьях и Годах»? Сказки детства от нас не уходят, даже ирония тут бессильна.

Но эти живописные сны для Яншина были всей его жизнью, и он предъявлял суровый счет к ее сегодняшним горьким реалиям. Он был не из тех, кто мог утешиться жестокой истиной: театры, как люди,— в положенный срок должны угаснуть. Тем более, он был вправе считать, что театр не умирал своей смертью, а задыхался в объятиях власти. Но не оправдывал и коллег — привыкли к комфортному существованию, к его убаюкивающему ритму, к чрезмерному самоуважению, к ручным рецензентам, к обильным наградам.

Он много рассказывал мне о Кедрове, которого и любил и бранил. Кедров в ту пору взял в свои руки выпуск спектакля, а это значило, что ждать мне, по меньшей мере, полгода (выпуск растянулся на год). Буквально каждая репетиция превращалась в сплошной его монолог. Мне часто казалось, что, начиная, Кедров и сам не ведал, чем кончит, куда занесут ассоциации. К тому же в его глуховатом голосе, в размеренных паузах и периодах, было и нечто усыпительное. Однажды он должен был разбирать показанные Петровым сцены. Я опоздал. Чтоб не прервать его, тихо пристроился где-то сбоку. Стал вслушиваться, но мало что понял — все, что он говорил, возможно, было само по себе и резонно, но не имело отношения к тому, что мы видели накануне.

— Это, знаете, третья волна,— вдруг сказал он,— она самая страшная. Я читал на днях, наш дипломат в Бразилии купался, и вдруг волна накатила. Первая — ничего, приятно, вторая была побольше, покруче, а третья — накрыла его с головой, и он утонул. Вот в ней-то вся сила.

Я огляделся. Все кротко слушали либо же делали вид, что слушают. Актрисы благонравно вязали, двое актеров клевали носом. Я сам почувствовал, что отключаюсь под гипнотическим журчанием. Прошло четверть часа, потом полчаса, неожиданно он меня увидел.

— Глядите, а я вас и не приметил,— сказал он,— давно ли вы к нам пожаловали?

Я мрачновато отозвался:

— А вот когда волна накатила.

Надо сказать, Михаил Николаевич отнесся ко мне с бесспорной симпатией. Он понимал, что долгие роды пьесы, уже давно идущей, действуют на меня угнетающе, и мягко старался меня вразумить:

— Мы не торопимся, но поймите, это же в ваших интересах. У каждого — своя сверхзадача. Наша — не выпустить новый спектакль, а прежде всего — сберечь наследие.

Достойная цель, но с каждым днем она все меньше меня привлекала.

Яншин частенько его называл «ни да, ни нет», говорил, что Кедрову труднее всего принять решение. Любыми средствами оттянуть, как-нибудь отложить до пятницы, а там, глядишь, и конец недели. Но — признавал основательность тезки. Он рассказал почти с восхищением — однажды Кедров прожег пиджак. Досадный случай — пиджак был новый. Кедров призвал театральных портных, заслуженных мастеров иглы. Они повертели злосчастный пиджак, горестно повздыхали, вернули — что делать, не заплатку же ставить. Кедров лишь покачал головой, долгий вечер провел в трудах и так заштуковал эту дырку, что штопку никто не смог отыскать. Портняжки, призванные в кабинет, только разводили руками.

Другой эпизод звучал патетически. Кедров — руководитель МХАТа — по рангу обязан был стать депутатом. В иерархическом государстве это было непременным условием. И вот — то был единственный случай! — Кедров решительно отказался. Сказал, что занят делами театра и не имеет свободного времени. Об этом было доложено Сталину. Вождь поразмыслил и произнес:

— Ну что же, тут ничего не поделаешь. У меня есть время быть депутатом, а у товарища Кедрова — нет. Как говорится, на нет — и суда нет.

У Яншина был, можно сказать, полный сундук таких историй. Яншин был из породы рассказчиков, я же — из слушателей, и поэтому общение было взаимно приятным.

Я был ему явно небезразличен. Пишу об этом не из тщеславия, но испытывая чувство вины. Грустно, но своим режиссерам, как правило, приносил я лишь беды. В бессонные ночи я то и дело листаю свиток своих грехов, в который раз полосую душу. Лобанов утратил свой театр, а без него он был обречен. Долгие сражения Симонова за «Диона», «Варшавскую мелодию» и, наконец, за «Коронацию» подточили его здоровье — последней премьеры он не дождался. И Юрий Завадский — три тяжких года отстаивал «Царскую охоту» и также не дожил до первых спектаклей. Более четырех лет бился Ефремов за «Медную Бабушку», а Товстоногов был принужден похоронить своего «Диона» — лучшее, что он сделал в жизни,— с этим он так и не смог примириться. То же самое было в кинематографе — с Рязановым, Аловым и Наумовым, с Валерием Фокиным, с Козаковым. Тягостный перечень! Вот и Яншин вдруг предпочел оставить театр, которым руководил столько лет. Впрочем, я тороплю события.

Стало известно, что состоится пленум Центрального Комитета, посвященный идеологии. Он и должен определить нашу жизнь. Его приближение ощущалось в особой готовности функционеров, затрепетавших в охотничьей стойке. Было какое-то сладострастие в их административном азарте, в этом чиновничьем вдохновении.

Решение Яншина начать репетиции было по-своему непостижимо. Истинно юношеское нежелание считаться с внешними обстоятельствами — пусть хоть весь мир против меня, я не намерен сойти с дороги! Карклялис распределил роли, художники Сосунов и Лалевич, великолепные мастера, сразу же приступили к работе.

День 27 апреля был для меня весьма насыщенным. Утром меня оповестили, что министерское руководство выразило театру протест, и, тем не менее, ровно в десять началась первая репетиция. Снова прочел я артистам пьесу, после чего, пожелав им успеха, помчался в Художественный театр, где состоялся прогон «Друзей» — коллегия принимала спектакль.

Принят он был воодушевленно, хотя похвалы, сказать по чести, вряд ли были вполне оправданы. Но эта работа выделялась на фоне мхатовских постановок — великий театр агонизировал. Основанный

на законах правды, мог ли он безнаказанно лгать в течение стольких десятилетий? То, что другим сходило с рук,— искусство этих других всегда воспринималось как нечто условное — для художественников было смертельно. И вот раздвинулся занавес с чайкой и — слава Богу! — на этот раз нет ни казенщины, ни риторики. Наоборот, что-то живое — не пыжится, не чадит, а дышит. Естественно, старые исполины, помнившие былые дни, почувствовали ко мне благодарность.

Я слушал Андровскую, Топоркова, слушал Степанову и Станицына, людей, за чей один только взгляд лет двадцать назад, почти не задумываясь, отдал бы, кажется, три года жизни и — странное дело! — испытывал жалость. Бедные люди! Немного осталось от их былого максимализма, от гамбургского счета двух старцев.

И все же синдром стойкого страха сработал — за несколько дней до премьеры мне предложили купировать сцену, показавшуюся слишком минорной. В пьесе, которая к этому времени шла уже в нескольких городах! Я ответил, что закрою спектакль — хоть этим правом я обладаю. Был тяжкий неврастенический день, добровольные цензоры отступили.

Как я сказал, «Друзья и Годы» были уже мной пережиты, волнения утратили свежесть, давно вошли в берега, улеглись, все мои мысли были о «Палубе». Но дату первого представления моя расточительная память неведомо почему удержала. Случаются приметные дни, которые мы вспоминаем чувственно, не разумом — кожей, ноздрями, зрением. Мы помним их запах, цвета и краски, мы их осязаем, они оживают от первого нашего прикосновения.

Вот так шестнадцатого мая весенний закат пылал над Москвой. В эти минуты она хорошеет, не зря они многократно воспеты. Возможно, от нервного подъема — все же я шел на свою премьеру — я словно ощутил то свечение и понял, что время его мне оставит. И в самом деле, я пережил все снова, спустя четверть столетия, не вспомнил, нет — перенесся в тот вечер.

Именно через этот срок мне привелось прочесть статью о знаменитом шпионе Пеньковском, который был уличен в измене и получил высшую меру. Со смутным чувством я обнаружил, что приговор приведен в исполнение в тот год, в тот день, в тот самый час! Мне вдруг показалось, что это чужое, вполне для меня бесплотное имя, далекое, как другая планета, наполнилось энергетической массой. По темной прихоти некоей силы сошлись мы в одной временной точке, стянувшей пространства обеих судеб. И близко-близко, почти что рядом, разделенные десятком кварталов, в единый миг идут эти двое, один — на праздник, другой — на смерть. Такие мистические перекрестки не раз и не два возникали в жизни и странно отзывались в душе...

Премьера прошла пышно и гулко, с дружным и долгим плесканием рук, с вызовами господ аристов, с громкими кликами, МХАТ играл спектакль на двух своих сценах сразу — то на улице Москвина, то в проезде своего имени. (Теперь он снова стал Камергерским — видимо, старой топонимике ныне поручено быть мостом между утраченным и неведомым.)

На первом или втором представлении был Поликарпов — он в эту пору заведовал отделом культуры Центрального Комитета партии. То был фанатический борец за чистоту идеологии, он поломал немало судеб. Сразу же после конца спектакля с ним состоялся весьма любопытный, многозначительный диалог.

— Ну что ж,— сказал он,— все получилось. Но вот в одном месте меня прямо шпонкнуло...

Все окружающие застыли.

— Помните, Печерский рассказывает, как Гитлер ликвидировал Рема и этих его штурмовиков... И сразу же добавляет: «А в общем, одни бандиты режут других».

Еще бы не помнить мне этого места! Я понимал, что его корежит — действие в следующей картине происходит в тридцать седьмом году, и сам Печерский становится жертвой — но сделал постную физиономию.

— Верно. И что же вас тут смущает? И Гитлер — бандит, и Рем — бандит.

Он помолчал. Вздохнув повторил:

— Шпонкнуло...

Но сим ограничился. Не захотел развивать этой темы.

Шум успеха отвлек внимание от репетиций гонимой «Палубы», но я отчетливо понимал, что это затишье не будет долгим.

И действительно, через несколько дней в Театр Станиславского было доставлено министерское резюме с требованием его обсудить. Было оно непримиримо — говорилось о «заключенной в пьесе злой неправде про нашу жизнь».

Карклялис безмерно изумился:

— Они совсем ничего не поняли!

— Все они поняли,— буркнул Яншин. Однако Мамертас не унимался.

— Но это же вздор, это сущий вздор! Пьеса прославляет любовь!

Яншин только махнул рукой. Карклялис никак не мог уяснить, что в этом-то и таилась крамола. Любовь оказывалась важнее регламентированной реальности, всей этой скудной и плоской жизни с ее догматами и запретами, с ее идиотским оптимизмом, с ее постылой идеологией, имеющей верховную власть не только над мыслью, но и над чувством.

Театр заседал целый день и ответил достаточно резко. Стало ясно, что Яншин не подчинится. В «Советской культуре» вышла статья, «Палуба» в ней была изругана вместе с володинским «Назначением». Надо сказать, что в эту пору пьеса моя не подлежала публичной критике, ибо она не была еще обнародована, не имела даже цензурной визы, одним словом, существовала как рукопись. Но кто смотрел на такие мелочи! Я понял, что от меня не отстанут.

И снова собирались артисты, судили-рядили, клялись устоять, бедняга директор Гвелесиани, издерганный, таявший на глазах, не знал, как ему объясняться с Яншиным и что ему говорить начальству. Пока что составлялись ответы. Завлит театра Виктор Дубровский был мастером в этом нелегком деле. Я сразу почувствовал доверие к этому мягкому мудрецу. И даже определенную родственность: Дубровский был женат на бакинке — пленительной вулканической женщине. Мой город подпитывал нашу симпатию, впоследствии переросшую в дружбу.

Вслед за «Советской культурой» по «Палубе» ударил журнал «Театральная жизнь». Выстрелы превращались в залп. Все эти тучи над пьесой и автором, громы и молнии, как по команде, помимо острого неприятия, вызваны были еще и тем, что наступил месяц июнь. Все ближе был роковой пленум, и близость его была опасной. День ото дня возрастала активность всех далеко не солнечных пятен.

Было нечто пародийно зловещее в этой почти горячечной деятельности. Денно и нощно кипел аппарат, трудясь над докладом идеолога, которому вскорости предстояло зачесть его с высокой трибуны. Во всех учреждениях и департаментах, связанных с искусством и творчеством, корпели над справками и отчетами старые опытные служаки, карьерные мальчики и бедные женщины, поблекшие в дыму заседаний. Все суммировалось, сшивалось, процеживалось и поступало в иные сферы, на тихую дачу в сосновом бору, где оторванные от жен и детей консультанты ЦК оттачивали окончательный текст.

То была пестрая команда — исполнительные надсмотрщики и рядом — домашние прогрессисты, преуспевающие вольнодумцы, ловкие, гибкие, убежденные, что здесь они делают важное дело, которое оценит история,— протаскивают либеральный абзац, смягчающий резкую установку. За этот абзац бурлили споры — на загородной уютной даче шла неустанная работа, строчили искусные стенографистки, печатали мастерицы машинописи, на кухне колдовали умельцы высочайшей квалификации, сновали горничные и официантки — обильные трапезы восстанавливали физиологический баланс. Страна ждала итога трудов, и вот, наконец, многократно обструганный, абзац, признающий культурные ценности, как-то бочком проникал в доклад, распухший от угроз и проклятий. И либералы, гордясь собой, с подъемом осушали фужеры — на совесть послужили прогрессу! А в дом через раскрытые окна струился прохладный запах хвои, заглядывали июньские звезды, в лесу перекликались малиновки.

И снова правят и перепечатывают, наводят окончательный лоск, и вот уже в столицу сзывают две сотни членов — партийных сановников, министров, директоров, председателей. Необходимая разнарядка обеспечивает к тому же наличие нескольких известных рабочих, доярок, а также интеллигентов — двух или трех ручных одописцев, двух или трех мужей науки и какого-нибудь ваятеля. Вот они все в Большом Кремлевском восторженно рукоплещут президиуму, а президиум — старые пыльные люди с бессмысленными стертыми лицами — снисходительно аплодируют им, нерасторжимое единство. Слово получает докладчик. Свершилось. Отечественная культура может узнать свою судьбу.

На пленуме мое имя не звякнуло. Не помянули на нем и «Палубу». Сравнишь с последним партийным съездом, когда в своем отчетном докладе Суслов громил мою работу, и можно передохнуть — пронесло! Однако для облегченного вздоха не было никаких оснований. Грозные формулы Ильичева были чреваты крутыми последствиями. Особенно когда он объявлял теорию борьбы с лакировкой «вражеской и антисоветской». Стало понятно, что всякая грусть, всякая горестная морщинка могут подвергнуться репрессиям. И в самом деле — мне позвонил сильно переживавший за «Палубу» тогда молодой Леонид Хейфец. Он сообщил: по его сведениям пьеса уже запрещена.

К подобной вести я был готов. И в общем не испытал потрясения. Тем более, по старинной присказке: пришла беда — отворяй ворота! Сначала умер Назым Хикмет, который душевно мне полюбился сразу же, с первого дня знакомства. Виделись мы всего несколько раз, но смерть его больно меня ударила — бывают люди такой притягательности. (Нечто подобное я испытал недавно, почти через тридцать лет, узнав о кончине Сергея Довлатова, которого вообще не встречал. Весь день я томился в глубоком унынии, а вечером записал в дневник: «Не знал я Сергея Довлатова. Не видел его никогда. Стряслась в моей жизни беда: не стало Сергея Довлатова. Какая тоска, господа».)

Хикмет был анафемски привлекателен. Смелый, мальчишески непосредственный, щедро талантливый, прямодушный, сполна расплатившийся за иллюзии, пожравшие его полоненную, его изуродованную молодость. «Всего тяжелее в тюрьме весна». В последние годы он точно пытался не то возместить, не то наверстать все то, чего был лишен в застенке.

Он яростно, исступленно писал, с особой охотой — для театра, который притягивал южную душу своими огнями, декоративностью, всей своей дурманной игрой. Странствовал, выступал, влюблялся, жил, как молодой человек. Да он и был им, плечистый, статный, с орлиным взглядом, высоким лбом, непоредевшей шевелюрой.

Он столько удушливых лет был пленником, что был органически неспособен принять условия несвободы. Меж тем, режимное государство, которое его приютило, другого не могло предложить. И бедное сердце его не сдюжило. Слишком много противоречий, слишком много погибших мифов, зряшных усилий, обманных снов. Утром он развернул газету и уронил, не смог удержать, словно вся тяжесть ее вестей рухнула на него с полос и придавила ложью и злобой.

Прошло всего лишь четыре дня, и умер мой любимейший друг, единственный, кому я мог открыться. Минет двадцать лет с небольшим, и в повестушке «Прощальный марш» я попытаюсь о нем написать, спрятав за именем Якова Славина незабываемого Якова Гика. У литераторов есть привилегия — словами укрощать свое горе. Сказать о нем — все равно что избыть. Я также не раз и не два прибегал к такому испытанному средству. Но все слова ни тогда, ни позже не перемололи моей тоски.

В отменный день на исходе июня мы были призваны на толковище в департамент, ведавший московским искусством. Однако разборка не состоялась. Яншин, который меня накануне просил быть посдержанней и погибче, вдруг встал и сказал, что выступит первым. Далее он заявил, что в «Палубе» нельзя исправить ни запятой, коль скоро ему не доверяют, он больше не остается в театре, вот он кладет на стол заявление, просит освободить от обязанностей. И крикнув: «Мне здесь нечего делать»,— покинул начальственный кабинет.

Этот драматический акт заметно обескуражил хозяев. Отставка Яншина была нежелательна и, кроме того, не согласована. Выступив в роли самосожженца, народный артист затушил костер, который был предназначен пьесе. В нападках не было темперамента. Тут-то и взял слово Карклялис.

Длинный, несуразный, осунувшийся, машущий худыми руками — похожий и на ламанчского рыцаря и на его ветряную мельницу, он произнес страстную речь. Он выразил твердую убежденность, что происходит недоразумение. Добрые люди чего-то не поняли. Минута терпения, он объяснит им, что «Палуба» именно то сочинение, которого они ждут с колыбели. У него, у Карклялиса, нет сомнения, что уважаемое собрание щедро взыскано высшим даром чистой и беззаветной любви. Так что может стать между вами и пьесой, которая в своем существе есть современная Песнь Песней? Нет, он никак не может поверить, что может возникнуть совсем иное, непостижимое восприятие. Нет, нет, тысячу раз — нет. Это затмение, это нелепость, воздействие космических сил! Возможно ль сомнение в том, что зрители, прекрасные советские зрители, выйдут из зала еще прекрасней? Как почва ждет влаги, так их сердца ждут «Палубы», чтоб взошли колосья.

Как всегда, когда я слушал Мамертаса, в словах которого вовсе не было ни хитрости, ни какой-либо тактики, хотелось мне и вздыхать, и смеяться. И все же сильней всего было во мне восхищение тридцатилетним ребенком. Ну как среди нас могло сохраниться это нездешнее божье творенье? Сколь ни покажется невероятным, воздействие этой святой простоты было бесспорным — тягостный день, который должен был завершиться категорическим приговором, кончился той же неопределенностью. Мудрый Дубровский заверил клятвенно, что все услышанное воспринято и не останется безответным. Совсем как на пиру Валтасара — «измерено, взвешено, сочтено». Помявшись, я посулил, что внесу оптимистическую ноту. Нам дозволили продолжать репетиции. Впоследствии удалось ограничиться несколькими нейтральными репликами. Они не украсили моей пьесы, но не испортили бесповоротно.

В Театр имени Станиславского назначили нового руководителя. Им оказался Борис Львов-Анохин. Яншин одобрил кандидатуру преемника, и ее утвердили. Так был найден выход из тупика. Театр узнал об этом в Казани (где гастролировал), а я — в Подмосковье. В лесной тишине, надеясь на роздых, засел за сценарий «Друзья и Годы». Я с увлечением раздвигал границы пьесы, смещал пространство, придумывал новые повороты. Но — самое главное — кинематограф давал мне возможность писать прозу. Часто я делал больше того, чем требовалось от сценариста. Мне намекали, что, то и дело, я усложняю себе работу, да я и сам это понимал. Но обуздать себя я не мог. Тоска по прозе, давняя, жгучая, была сильнее здравого смысла.

В знойную, потную Москву я вернулся в середине июля. На встрече со Львовым мы порешили, что вскорости я приеду в Казань — Карклялис покажет нам первое действие. Я задержался на неделю — в столице кино давало свой бал, с немалым шумом в Москве открылся международный фестиваль. И я увидел фильм Феллини.

В конечном счете не все вершины становятся твоими опорами. Из множества больших достижений ты неизбежно делаешь выбор. Неслышный голос шепнет тебе на ухо: вот оно то, что необходимо, здесь ты коснешься краешка истины.

Странное название фильма имело несложное объяснение. Вместе с привезенной картиной Феллини числил в своем багаже восемь с половиной работ. Последняя явилась итогом. Она вобрала в себя и открыла все то, к чему пришел человек, осмелившийся на такое признание.

Помню, как шли по вечернему городу три взрослых заплаканных человека — Алов, Хуциев и автор сих строк. И каждый чувствовал, что сегодня ему показали его самого. Я знал и не скрывал от себя, что мальчик на экране был я, вот так я мечтал о тайном и смутном, невыражаемом нашей речью, вот так метался и торопил медленное тревожное детство. И это я простился с тем мальчиком, и стал и больше, чем был, и мельче, и понял, что значат два эти слова — недостижимость и невозможность. Алов спрашивал: «Ну? Что ты молчишь?» Хуциев лишь утирал слезы.

Фильм получил Главную премию, что вызвало нервную реакцию и смятение среди власть предержащих. Григорий Чухрай, возглавивший жюри, можно сказать, подвел державу. Можно ли было воспринять столь вызывающую награду иначе, как злую диверсию против недавних решений пленума?

Но то был бессильный скрежет зубовный. Нельзя было даже вымолвить вместе два этих слова — Феллини и пленум. Царило общее ликование. Дубровский с женою хотели назвать новорожденного сына Федором в честь несравненного Федерико. И даже с некоторым сожалением вернулись к первому варианту — наследник был наречен Андреем. Вместе со счастливым отцом я отбыл в Казань — там ждал нас Львов.

Карклялис нам показал репетицию — эскиз будущего спектакля,— после чего взял слово Львов. Это и был его дебют в качестве главного режиссера, и, надо сказать, он прошел триумфально — Львов сразу же покорил станиславцев. А я присматривался к Урбанскому, назначенному на главную роль. За дни, проведенные в Казани, мне удалось узнать его лучше.

Это была незаурядная и впечатляющая натура. Его человеческая одаренность, возможно, даже была крупней его актерского дарования, хотя, как кажется, в эту пору артиста популярнее не было. По внешности — подлинный киногерой. Неотразимый и непобедимый. Его могучий торс дискобола

венчала скульптурная голова, на ней выделялись крутые скулы и вывороченные африканские губы. Почти совершенный образ силы. Можно легко себе представить, какое оказывали воздействие все эти стати на бедных дам. Но сам он сохранял хладнокровие, ничем не походил на красавчиков, время от времени возникающих в тесном пространстве закулисья с его неестественной атмосферой, нервной, преувеличенно взвинченной, будто соткавшейся из запахов старых одежд, лосин и юбок, грима, пудры и реквизита. Не было сладкой самоупоенности, счастья романа с самим собой. Была угнетающая забота, неутолимый непокой. Казалось, что он задался целью понять, наконец, проклятый секрет, который все точит и жжет его душу. Для миллионов мужчин и женщин он воплощал несокрушимость, но был он не стрелком, а мишенью. Нас всех околдовал победитель, обреченный на поражение. Однажды, через несколько лет, вбежал рыдающий Евгений Леонов и крикнул: «Урбанский погиб! На съемке!» Я ужаснулся, но не удивился — будто предчувствовал эту весть.

Но вновь я опережаю время. Пока что мы гуляли по городу, душному, пыльному и запущенному. Светская жизнь по вечерам обычно текла в двух ресторанах — один был «Восток», другой — «Татарстан»,— а также в гостинице «Казань», в которой разместились артисты. Несколько дней прошли незаметно, надо было возвращаться в Москву. На улице Баумана уже появились афиши следующих гастролеров. В августе Казань посетит Оренбургский театр музыкальной комедии. Герцоги, бароны и графы в цилиндрах и фраках, их обольстительницы, герои советских оперетт с оптимистическими улыбками смотрели на меня со стены.

Спустя полгода Москва содрогнется — две недели ее воображение будет терзать неизвестный убийца, все множащий число своих жертв. В конце концов на след нападут, и все же преступник уйдет из сети, настигнут его уже в Казани. Я с интересом смотрел на снимок — нервное тонкое лицо. Артист Оренбургской музкомедии Ионесян. Летом в Казани он познакомился с местной девушкой, простодушной до глупости, пообещал ее сделать артисткой, кинул семью — жену и сына, бросился со своей Алевтиной сперва в Иваново, после — в Москву, и, убедившись, что все попытки устроиться в театр бесплодны, вчерашний служитель муз решился. Вот так нашел он свое призвание — действовал, не зная сомнений, среди убитых были и дети. Нет ничего темней и загадочней незримых человеческих бездн. Я вглядывался в его черты и все вспоминал июльский вечер, улицу Баумана, афишу, пыльную летнюю Казань, где девушка мечтала о сцене, куда он ехал судьбе навстречу. Опять мистический перекресток — в какой-то точке мы были рядом...

Я вернулся в подмосковный поселок — там ждал меня незавершенный сценарий. Глядя на то, как отец регулярно садится за стол и водит пером, засел за рассказ шестилетний Андрей. Во двор был вынесен его столик, и молодой человек погрузился в творческий процесс с головой. Исписывая лист за листом, он время от времени восклицал, дивясь неиспытанному до этого состоянию и себе самому: «Сколько мыслей! Ну сколько мыслей!»

Мирная августовская жизнь, к несчастью, нарушалась вестями — то снова Хрущев созвал художников и растолковывал им невозможность сосуществования идеологий, то население приглашалось смотреть снятую четой Торндайков ленту с названием «Русское чудо» (перед сеансами выступали райкомовские пропагандисты и объясняли значение подвига двух режиссеров из ГДР), то Львов вызывал телеграммой в Москву: не дали денег на декорацию, пьесу отправляют в цензуру. Но были и приятные новости — в Польше вышли «Энциклопедисты», Твардовскому разрешили печатать продолжение «Василия Теркина» (непоследовательность рождала надежду), пришло и письмецо от Каркляписа — он доволен тем, как шли репетиции, в отпуск он едет в свою деревеньку — пора уже перекрывать крышу.

Артисты разъехались отдыхать, я также дописал свой сценарий. Он был принят, я мог какое-то время не чувствовать за собой обязательств. Однако мой кайф недолго длился, не набралось и пяти деньков. В один из сентябрьских вечеров собрались мы с Аловым и Наумовым потолковать о новой картине. Первый наш блин не вышел комом — «Мир входящему» вырвался на экран, хотя отечественные военачальники нашли его вполне пацифистским и значит — вредным, а Вальтер Ульбрихт заверил нас, что немецкие зрители вверенного ему государства не станут смотреть подобный фильм. В особенности старого лидера раздосадовал один эпизод — русский солдат поймал мальчишку, стрелявшего по его машине, и отодрал его ремнем. Ульбрихт заметил, что этот подросток уже не подросток — нацистский враг, он заслуживает не порки, а пули и должен понести наказание по всем законам военного времени. Лишь помощь профессора Кирино, который случайно увидел фильм, просматривая советские ленты, дала ему возможность пробиться на Венецианский фестиваль. И там он получил две награды — Большую Золотую медаль и премию итальянских критиков. Сей неожиданный поворот в его судьбе смягчил идеологов — он был допущен на наш экран.

Мы собирались не раз и не два — все больше захватывал новый замысел, и скоро мы принялись за работу. Так началась другая история, растянувшаяся на четверть века, — длинная дорога «Закона».

Я вспоминаю об этой горячке с подобающим ностальгическим вздохом. В ту пору я уже находился «на тенистой стороне тридцати» (так, кажется, говорят англичане). Но я не чувствовал холодка, бакинское солнышко не поскупилось, когда-то обожгло нетерпением, и, как всегда, подгоняло кровь. Мое безделье не было сладким, совсем напротив — невыносимым. Я сразу терял точку опоры, хандрил, тосковал, характер портился. Мое графоманское естество требовало меня к столу. Долго я старался понять свою утомительную зависимость от этого каждодневного искуса, но так и не смог определить, что же она собой являет — достоинство или некий изъян? В конце концов, я с нею смирился, решив, что ум не должен быть празден. Природа не одарила меня биологической радостью жизни, пожалуй, высшей своей наградой, значит — надо забивать себе голову.

Первый осенний месяц прошел, и репетиции возобновились. Нельзя сказать, что с пьесой смирились. Сначала в критическую атаку включилась тяжелая артиллерия — журнал «Октябрь» сказал свое слово (мне оставалось только гадать, как рукопись попала в редакцию). Затем последовал новый удар, значительно более серьезный — Урбанский был приглашен за рубеж, там начинались киносъемки.

Участие в заграничных фильмах обычно встречало сопротивление, но тут разрешение дали мгновенно. Секреты всегда выходят наружу. Я узнал, что, подписывая бумаги, заместитель министра усмехнулся: «Подарок «Палубе». Пусть ищут замену». Он был убежден — не без основания,— что заменить Урбанского трудно.

Тем не менее, замена нашлась. В театре не так давно появился актер Глазырин, то был неулыбчивый, немногословный человек, среднего роста, коренастый, с грубоватым асимметричным лицом. Было известно, что у него нелегкая семейная жизнь, время от времени он запивал. В общении был колюч и резок, всегда держался особняком. При этом в нем была притягательность действительно незаурядной натуры — он сразу пришелся мне по душе.

Все, что ни делается, все к лучшему — этот фаталистический взгляд на сей раз оказался оправданным. Я не могу себе представить, что кто-то мог оживить Рудакова лучше, чем это сделал Глазырин. После завершения съемок Урбанский, вернувшись, сыграл эту роль, сыграл, как я и предвидел, отменно, но соперничать с работой Глазырина было решительно невозможно — совпадение человека и образа казалось едва ли не абсолютным. Я понимал, что судьба артиста не схожа с судьбой моего лесотехника, и все же видел и не обманывался: это одна и та же судьба.

Глазырин тоже недолго жил. И оперно яркая сила Урбанского, и сила Глазырина, неброская, тихая, далекая от внешней эффектности, были подточены смятением духа и неприкаянностью, своей неспособностью вместиться в регламентированную жизнь.

«Ум любит простор, а не ранжир»,— заметил Петр Андрееевич Вяземский. Еще отчаянней просит простора отмеченная Богом душа. И нет ей ни ответа, ни мира.

Репетиции проходили с подъемом. Практически их вел теперь Львов. Казалось бы, свойственный ему эстетизм мог изначально противоречить подчеркнуто грубоватой фактуре. Ничуть не бывало! С времен «Добряков» я не видел его таким уверенным. Всему, что наработал Мамертас, он придавал законченность формы, и ведомыми лишь ему путями он ауре сообщал музыкальность. Впоследствии, придя на спектакль, Уланова скажет: «Правда и музыка». Думаю, что искусство Бориса она определила удачно — жизнь, воспроизведенная Львовым, всегда неожиданно обнаруживала мелодическое начало, словно он прикасался к струне. Даже сатира в его воплощении вдруг исторгала это звучание, мне уже приходилось писать, что он и в ней находил лиризм.

Умер директор Гвелесиани, добрый болезненный человек. К его изнурительной долгой хвори добавилось его положение между актерской наковальней и административным молотом. Прессинг, которому он подвергался с обеих сторон, исчерпал его силы, мне было искренне его жаль. Он был рожден исполнять обязанности, а обязанности стали мучительны. Раздвоение — непомерное бремя, посильное разве для карьеристов.

Новый директор Экимян стал кадровой промашкой начальства. Он оказался сторонником пьесы. Впоследствии Рафик Гарегинович был верным соратником Марка Захарова, трудился с ним рядом до смертного часа.

Ноябрь был насыщенным месяцем, промчавшимся, как одно мгновение. Я начал играть в шахматном первенстве московских писателей — так я рассчитывал несколько поднять настроение, а главное — отвлечься от дел. Но это не слишком мне удавалось — работа над «Законом» захватывала, она уже крепко меня держала. (Слава Господу, я не ведал, что ждет ее.)

Изредка позванивал Львов, но телефонными разговорами и ограничивалось общение — на репетиции он не звал, чувствовалось, что он увлечен, не хочет ни авторского догляда, ни беспокоящих прогнозов. Я хорошо его понимал и тоже себя заставлял не думать о будущих неизбежных бурях. Конец месяца дал надежду на лучшее — пьесу, в конце концов, залитовали, она обрела статус легальности. Были и у нас свои радости.

Однако их срок всегда был скуп. Опять нас призвали на Старую площадь, опять неистовый Ильичев, приземистый, пухлощекий, дородный, обрушивался на дежурных крамольников, среди которых, само собою, был и пишущий эти строки. Но список на этот раз был расширен — в него угодили все юмористы и даже вполне благонамеренный, занимающийся сатирой по штату, официальный журнал «Крокодил». В зале пахло вонью и гнилью, сероводородом и аммиаком, стояла утробная духота, и самые мощные вентиляторы были б не в силах ее разрядить — чудилось, еще лишь минута, и все живое здесь задохнется. Зато Ильичев был в своей тарелке — что называется, гулял. Он грубо обрывал Товстоногова, кричал на него, мешал ответить. Все же последний не стушевался, отбросив сдержанность и осмотрительность, которые были ему присущи, он резко сказал: «Так жить не стоит». С ним трудно было не согласиться. И горше всего было чувство стыда за то, что сидишь в этом чопорном зале и слушаешь все это непотребство.

И мне, и Львову было понятно, что время выпустить птичку на волю выпало самое неудачное. Но я всегда ухитрялся попасть в заморозки, набиравшие силу,— впрочем, теперь мне все очевидней, что заморозки никогда не кончались, махонькие клочки межсезонья с каждым разом становились все меньше, пока не стали неразличимы. Что оставалось? Ходить на турнир, бороться за звание чемпиона.

Так случилось, что в день перед первым просмотром, на который приглашена была публика, я сыграл свою последнюю партию, завоевал почетное звание. Прямо с турнира пошел я в театр, где

Львов и Карлялис вводили Бган на роль заболевшей Дровосековой. Работать им предстояло всю ночь. Мы вспомнили вечер перед «Добряками» — такое же нервное ожидание.

Я меланхолично вздохнул:

— Заутра казнь?

Львов усмехнулся:

— Заутра 14 декабря. Коротко — Сенатская площадь.

Мрачный юмор. Но он не дал мне продолжить.

— Вот что — отправляйтесь домой. Попробуйте выспаться. Если сможете.

В ту пору, которую я вспоминаю, драматургия была выматывающим, но и благодарным занятием. Пьеса, пробившаяся на сцену через цензурную таможню и партократическую жандармерию, бесспорно будоражила зрителя. Ложь превращает воздух в метан, в конце концов наступает удушье. Требуется глоток озона, хоть ненадолго прочистить легкие. Театр с его соборной природой, сплачивающий разнородный зал в некое единое тело, жил под буравящим оком власти. Система рассматривала его как питательную среду оппозиции.

Театр далеко не всегда сознательно выбирал эту роль, часто ему ее навязывали сами бдительные надсмотрщики, но она отвечала потребности зрителя. Неудивительно, что премьера становилась общественным событием.

Мне остается сказать немного. Декабрьские спектакли «Палубы» прошли с незаурядным успехом. Глазырин сразу стал знаменит, а юная Аля Константинова была ему отличной партнершей. Впрочем, и остальные роли были исполнены превосходно. Леонов, Сатановский, Менглет, Рыжкова, Савченко, Никищихина — я с удовольствием и благодарностью произношу их имена. Трудно забыть молодую чету — Олю Бган и Юрия Гребенщикова. Обоих уже нет на земле.

Вокруг меня становилось шумно. Надо было сменить обстановку. Слишком тесно и слишком пестро. Я принял предложение МХАТа о литературном переводе грузинской пьесы «Я вижу солнце», написанной Нодаром Думбадзе и Григорием Лордкипанидзе. Тем более что питал к ее авторам прочные дружеские чувства. Надо было отправляться в Тбилиси.

То было весьма разумным решением. Успех «Палубы», к тому же столь громкий, затронул вельможные амбиции. Я был достаточно искушен, чтобы думать, что начальство смирится. Реакция обещала быть грозной. Не было смысла торчать в Москве.

Я успел побывать на защите Карлялиса. Он получил диплом с отличием — мы с Дубровским свели его в Дом актера, где и отметили славный день. Я смотрел на него, переполненный нежностью. И думал, что чистота и наивность нежданно оказались сильней самых многоопытных церберов — никто перед ним не смог устоять. Вот и наступила разлука. Вернувшись, я его не застану. Он вновь уедет в свой Шауляй, и даст ли нам жизнь еще одну встречу?

За несколько дней до Нового года я сел в поезд и отправился в путь. Двое суток пронеслись незаметно. Небо вдруг начало голубеть, краски становились все ярче, я опустил стекло, и в окно дохнул весной закавказский ветер. Все это было похоже на чудо. Это был юг, мой мир, мой воздух.

И я поверил, что новый год будет добрым и щедрым, как эта земля. Я не знал, что лежат в «Советской культуре» два сокрушительных подвала, что «Палубе» суждено разделить участь множества моих опусов — быть пьесой единственного театра. И только ли этого я не знал? Все ближе и ближе был город Тбилиси, все жарче вокруг дышала Грузия. Ни человек, ни страна не знали ни близкой, ни дальней своей судьбы.

Борис Вайль

Телогрейка и русская идея

Лет десять назад модны были у левых датских молодых людей советские телогрейки. Покупали их в СССР в основном слависты, вывозили сюда, носили их зимой — она здесь мягкая — вместо пальто или плаща, дарили друзьям и знакомым. Фуфайки здесь не производятся. Датский народ не сделал в свое время социалистического выбора и поэтому остался без колхозов и лагерей. И без телогреек.

Увидев в центре Копенгагена, у памятника королю Фредерику VII, на своей хорошей приятельнице (графского, между прочим, происхождения) экзотическую для этих мест телогрейку, я испытал некоторый шок. Телогреек я давно уже не видел, как-то забыл об их существовании, и волна воспоминаний, ностальгических и грустных, поднялась во мне и захлестнула.

На протяжении многих лет служила мне телогрейка (фуфайка, бушлат) верой и правдой — в лагерях, тюрьмах, на совхозных полях, в котельных и мехмастерских. Но крайне странно было видеть телогрейку на датчанке и притом в совершенно чуждом для нее, телогрейки, социально-политическом пространстве. Ну, как если бы на нашем совхозном кузнеце Коле Семенове я увидел фрак, белоснежную манишку с бабочкой, да притом у наковальни в кузне[1]. Но это было бы странно совсем по-другому, нежели вид телогрейки в Копенгагене. Тут было странно и чем-то неприятно.

Датчане — и особенно датчанки — люди со вкусом. Мы с женой не перестаем восхищаться этому, видимо, прирожденному умению подобрать цвета и тона одежды. Здесь все продумано, все гармонирует друг с другом. Даже левые, одеваясь как бы нарочито небрежно, абы как, знают, какого цвета шарфик или шейный платок к каким брюкам, туфлям, носкам — и обратно — подходят.

Моя графиня — она, впрочем, не любила, когда напоминали о ее происхождении и сама по взглядам тяготела скорее к анархистам — не могла так вот просто носить однотонную, унылочерного цвета телогрейку. Поэтому она отделала ее по воротнику и обшлагам рукавов аппликациями — какими-то веселыми цветочками. В результате телогрейка приобрела еще более странный вид.

[1] Кузня, а не кузница, так говорят на Смоленщине.

— Зачем ты ее надела? — спросил я приятельницу, помнится, с возмущением.

— А что?

— Зачем ты ее надела?

Она, кажется, поняла мое негодование.

— Я знаю, что там у вас — это символ угнетения... Но мы же — здесь... Ну, а вообще, они ведь практичны, удобны... Из натурального материала. И дешевые.

Эти аргументы меня не убедили.

Если бы она знала, она могла бы предпринять контратаку, например, так:

— У вас в стране тоже, с нашей точки зрения, не совсем то и не совсем так носят. Вспомни людей в пижамах на улицах в сталинское время. Пижама ведь нижнее белье! А они умудрялись появляться в пижамах и шляпах! Я им ведь не сказала бы: почему вы так одеты?

Но она не была в сталинское время в Союзе, да ее тогда и на свете-то вообще не было.

К тому же датчане — в отличие от моих соотечественников — никогда не делают замечаний по поводу одежды ближнего, разве что — комплименты. Здесь невозможно себе представить, чтобы какая-нибудь старушка упрекала модницу за слишком короткую юбку или за цвет волос. И совсем невозможно перевести на любой европейский язык высказывание: «А еще и шляпу надел!» Тем более что во многих странах шляпа — головной убор крестьянина или пастуха.

Вернемся, однако, к телогрейке. Хоть и непривычно было графине слушать мой раздраженный вопрос, хоть и могла бы она сказать мне: «Ну чего ты прицепился? Что хочу, то и ношу»,— но, во-первых, мы были друзьями, во-вторых, она, очевидно, делала скидку на мое русское (советское?) происхождение и отлично знала, что любая другая одежда — пончо там или сарафан — не вызывала бы моего вопроса.

Поэтому она лишь оправдывалась.

А мой протест был совершенно искренним, идущим откуда-то из глубины, я и сейчас, вспоминая ту сцену, заново переживаю свое возмущение.

Если бы я взял тогда книгу Ивана Забелина «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях» (Москва, 1901), то я мог бы убедиться, что может графиня носить телогрейку, и мои к ней претензии неосновательны. Ведь носили же телогреи русские царицы и вообще русская знать.

«Тогож дни царице скроена телогрея в тафте белой... нашито 9 арш. кружева, ковано серебрен-

ное узкое, да 15 пуговиц серебрены, золочены, да на пух скроено полбобра» (с. 672). Аппликаций как таковых не было, но телогреи, как видим, украшались изрядно.

Забелин Забелиным, но что же меня, собственно, возмущало?

«Незаконное присвоение звания»? («звания» колхозницы, зэка?).

Профанация некоего священного символа?

Лотман скорее всего объяснил бы, что для меня телогрейка обладает высокой степенью семиотичности, а для моей приятельницы — нет (как и шляпа в идиоме: «а еще и шляпу надел!»).

Вот и вся разгадка.

Прав, конечно, Лотман.

И умом я его понимаю, а сердцем — нет.

Все они профанируют: то телогрейки наденут, то советские солдатские формы, пятиконечные наши звезды в виде серег в уши вденут, а то рок-концерт на Красной площади задумают.

«Не клевал вас в задницу жареный петух».

Эту фразу русского эмигрантского писателя, обращенную к западным интеллигентам, покойный Амальрик прокомментировал так: «Ну что ж, теперь только и остается хвастаться своей клеваной задницей».

Да, не клевал их наш жареный петух, и слава Богу.

Они живут в нормальном обществе. А мы думаем, что мы лучше, раз жили в ненормальном.

Мы, видите ли, духовнее, а у них — при их изобилии — духовная пустота. Мы страдали и страдаем, и это возвышает нас в собственных глазах.

Наше отношение к западным людям напоминает мне отношение заключенных к тем, кто по ту сторону колючей проволоки, к «вольняшкам». Заключенные относятся к ним со смесью презрения и зависти.

Жизнь заключенного в одиночной камере очищена от повседневной суеты, ему не надо работать локтями, ловчить и изворачиваться в поисках хлеба насущного. Заживо погребенный в каменный мешок, он — вне земных забот, его бытие стерильно, и поэтому он близок к святости. Он может смотреть отстраненно и свысока на своих соотечественников-«бесконвойников»: они-то там по улицам ходят, действительно, без конвоя, в то время как за ним неустанно надзирают в «глазок», но их жизнь — борьба за существование, и она лишена смысла.

Я сам переживал это ощущение, оно казалось мне подлинным.

Но оно иллюзорно.

Разве что в одиночном заключении можно ощутить некий экзистенциальный отрыв от всего «мирского», испытать мистический ужас одиночества и преодолеть его. Но это все лишь отдельные моменты и, наверное, не каждый их пережил.

Что уж говорить об общей камере или о лагере, где идет своя жизнь, своя борьба за существование, похлеще, чем «на воле»! Недаром же там придумано присловье: «Умри ты сегодня, а я — завтра».

А «вольняшкам» искренне желают одного: чтобы они скорее стали зэками. Мне плохо, так пусть и тебе будет так же.

Та же логика кроется в наших сентенциях, обращенных к западным людям: «постояли бы они в наших очередях, вот тогда б они поняли...», «вот пожили бы в вагончиках, в коммунальных квартирах, тогда б они не о том думали...»

Но ведь очереди, вагончики, коммунальные квартиры, колхозы, тюрьмы, лагеря — все это отклонение от нормы. Почему же мы их — свободных людей, имеющих развитое чувство собственного достоинства,— хотим загнать в это рабство и унижение? Чтобы «вольняшки» непременно стали зэками?

А одновременно — сколько спеси в нашем мессианизме: мы-то и страдали больше всех и страданием своим заслужили быть лучшими. Мы миру должны показать некую высшую духовность и красоту, которая, как известно, и спасет мир.

Мы ведь даже за едой говорим о высших материях, а они — о еде (А. Кабаков в «Московских новостях» № 15, 1991).

Не прав Саша Кабаков, вдвойне не прав: не все в России говорят за едой о политике и о Боге, как и на Западе хватает тех, кто за столом говорит не только о еде.

Это, конечно, мелочь, но эта мелкая неправда характерна: это все то же кичливое противопоставление нашей духовности ихней бездуховности.

Иллюзия превосходства над «вольняшками» и «ярость благородная», понятно, поддерживают зэка, дают ему даже силы выжить.

Но вот и выжили, и сами стали почти «вольняшками». А комплекс «клеваной задницы» остался.

И это — «русская идея»?

Нэнси Конди, Владимир Падунов

Проигранный рай: рулетка социализма, рыночный детерминизм и постмодернизм по обязательной программе

В сущности, нужда в новых кантатах, струнных квартетах, симфониях полностью выдумана, и заказчики, подобные фондам Форда или Рокфеллера, на самом деле только скупают лишние симфонии, как государство скупает излишки кукурузы. Фактически потребность в такой музыке так безнадежно неактуальна, что заказчики сейчас обязаны оплачивать спрос на симфонию так же, как и саму симфонию.

Игорь Стравинский

Писатель является производительным работником не потому, что он производит идеи, а поскольку он обогащает издателя, публикующего его работы, а если он является наемным работником, то поскольку обогащает капиталиста.

Карл Маркс. «Теория прибавочной стоимости»

Одна из поразительных черт современного состояния культуры в России — радикальное несовпадение векторов движения ее субъектов и объектов. В то время как массовый исход эмигрантов из России увеличивался вдвое, вчетверо и, наконец, вдесятеро после 1986 года, примерно в такой же пропорции росло массовое производство культурных объектов западного и эмигрантского происхождения.

Социально-политические субъекты двигались в одном направлении — все более по экономическим причинам, а не по социальным или политическим, а объекты культуры (книги, музыкальные записи, значки, майки и прочее) — в другом, опять же скорее по экономическим причинам, чем по культурным или политическим. Конец двадцатого столетия ознаменовался ускоренным ростом и признанием этой «культуры мигрантов», которая в ее нынешнем виде лишена признаков целиком эмигрантского или полностью «доморощенного» происхождения на всех стадиях ее производства.

Состоящая не только из писателей, художников и кинорежиссеров, но также из возрастающего числа студентов, ученых, спортсменов и журналистов, культура мигрантов, конечно, не является прерогативой России — она стала предметом обсуждения в той или иной форме в работах по так называемой «культуре диаспоры» или «номадической культуре» многочисленных западных ученых в послеколониальный период. Особенная значимость этой культуры для России обусловлена определенными историческими парадоксами. Среди них — барьеры для миграции и эмиграции, соседствовавшие с политикой насильственного изгнания и переселения, коллективных миграций, ссылок, обязательной прописки, а также сакральная любовь к русской земле, выраженная в двойном культе (Родина-мать и Мать — сыра земля), сосуществующая с массовым опытом периодических всплесков эмиграции. Этот описанный неоднократно «межнациональный культурный поток» делает опыт перемещения общим, если не доминирующим аспектом существования человека в русской культуре конца двадцатого столетия.

Месть «уже-сделанного»[1]

Когда на заре гласности в одном из советско-американских телемостов сердитый американец упорно спрашивал, будет ли вновь разрешено угнетенным евреям эмигрировать из Советского Союза, Владимир Познер ответил, что хотя он лично и надеется, что негласный запрет на еврей-

Супруги Нэнси Конди и Владимир Падунов — слависты, культурологи, профессора Питтсбургского университета (Пенсильвания, США). Печатались в журналах «Вопросы литературы», «Знамя». В «Искусстве кино» печатаются впервые.

[1] «Уже-сделанное» — «already-made» — дословный перевод искусствоведческого термина, наиболее употребимого теоретиками поп-арта.

скую эмиграцию будет снят, он совершенно не согласен с эпитетом «угнетенные». С точки зрения Познера, закон об эмиграции периода разрядки благоволил к евреям как к одной из трех привилегированных этнических групп в Советском Союзе — вместе с армянами и немцами Поволжья, так как только эти три группы имели юридическое право подать прошение для выдачи эмиграционных виз. «Некоторые из моих русских родственников,— продолжал Познер,— очень хотели бы эмигрировать, но по советским законам они не имели права ходатайствовать о выездной визе».

Конечно, ответ Познера был столь же остроумным, сколь и лицемерным; однако его список привилегированных групп был неполон. Среди покидавших Советский Союз в годы застоя (1964—1985) непропорционально большую часть составляли «работники культуры» — творцы, а также образованные потребители культуры, многие из которых не были ни евреями, ни армянами, ни немцами Поволжья. Регулируемая эмиграция и насильственное изгнание стали наиболее эффективным средством в руках Советского правительства для борьбы против распространения произведений неофициальной культуры внутри страны, они меньше привлекали критическое внимание средств массовой информации и вызывали меньше протестов, чем аресты и ссылки, несмотря на ряд важных различий. «Утечка мозгов» в области культуры послужила прообразом «утечки мозгов» в науке в период постсоветской «демократии».

В 70-е и в начале 80-х Советский Союз потерял многих творцов культуры, получивших признание внутри страны и за ее пределами, вследствие изгнания или эмиграции. Из тех, кто оказался на Западе, некоторые прекратили работать вовсе. За исключением работников театра и кино, то есть видов искусства, требующих больших вложений капитала, эти художники нашли благодатную почву для распространения своих произведений в культурных сообществах Запада, в том числе и эмигрантских: новые русскоязычные газеты и издательства были основаны в Англии, Франции, Израиле и США; в галереях выставлялись работы художников и скульпторов; многие артисты стали работать в симфонических оркестрах, балетных и оперных труппах; многие ученые были приняты на работу в университеты и т. д. Короче говоря, производство культурных ценностей в русской эмиграции испытывало наибольший подъем со времени Октябрьской революции. Однако этот рост не оказал существенного влияния на культурную индустрию Запада: произведения большинства писателей не переводились и лишь немногие успешно продавались; большинство бардов не записывались, не считая «домашних кассет»; большинство художников не нашли последователей, а культурологи не пользовались влиянием.

Социально-политические и культурные реформы, начатые Михаилом Горбачевым, неожиданно изменили соотношение всех экономических показателей производства предметов русской культуры и дома, и за пределами страны. Во время правления Горбачева стали возвращаться работы десятков репрессированных или эмигрировавших художников, занявших подобающее им место в истории русской культуры. Эти публикации, записи, постановки, экранизации, полотна и скульптуры стали главным фактором на внутреннем культурном рынке. В то же время эмигрантская культурная индустрия, осуществлявшая самофинансирование в годы «застоя» выпуском этих же самых произведений, стала испытывать глубокий экономический кризис: цена производства (и следовательно, розничные цены) на Западе существенно выше; спрос (а он никогда не был особенно большим) сильно упал; интересы Запада (а вместе с ними западные субсидии и капитал) перемещаются в культурную индустрию Советского Союза. Творцы и инвеститоры эмигрантской культуры, то есть те, кто зарабатывал на производстве предметов русской культуры, обнаружили, что с исчезновением железного занавеса они оказались... в изоляции от потребителей их произведений.

К декабрю 1991 года, когда отставка Горбачева дала законное основание для трансформации Советского Союза обратно в Россию, русская культурная индустрия на Западе обанкротилась экономически так же, как КПСС идеологически. Несколько основных эмигрантских издательств полностью прекратили публикации на русском языке («Ардис», «Руссика», «Серебряный век») или сильно урезали их объем (Чалидзе, «Эрмитаж»), вся система распространения печатной продукции из России на Западе нарушилась (и продолжает оставаться в таком состоянии) после закрытия «Les livres étranger» в Париже; многие эмигрантские периодические издания переместили производство своей продукции назад в Россию: «Континент» (Франция), «Мулета» (Франция), «Стрелец» (США); фирмы звукозаписи и розничная торговля записями стали просто распространять пиратские копии официально выпускаемых альбомов и т. д.

В той же степени, что и снятие цензуры, возникновение коммерческих издательств и принятие закона о печати ликвидировали «самиздат» и переосмыслили традицию «тамиздата».

Если в период застоя слово «тамиздат» обозначало вещи, написанные на родине, незаконно переправленные за рубеж для публикации и контрабандно возвратившиеся обратно, то в сегодняшней обстановке «тамиздат» — уже нечто иное. Это вещи, написанные за рубежом, законно изданные большим тиражом в России и вывезенные — по крайней мере, частично — на продажу на Запад.

Распад инфраструктуры финансирования эмигрантской культуры просто ускорил движение творцов этой культуры назад, к своим потребителям «дома». Поначалу их тепло принимали новые российские предприниматели от культуры, которые не платили практически ничего — или платили в быстро обесценивающихся рублях — за уже готовые объекты культуры (напечатанные книги, тиражированные записи и так далее). Их было дешевле воспроизводить для массового потребления при малой степени риска, так как «уже-сделанное» было уже-знакомым для потребителя. По этим двум причинам (низкая цена и малый риск) доморощенная культурная индустрия оказа-

лась удивительно уравнительной — она не проводила резких различий между «высокой» и «низкой» эмигрантскими культурами. Просто-напросто отсутствовал экономический стимул по-разному относиться к экспериментальным повестям Василия Аксенова и написанному в традиционном стиле историческому циклу Александра Солженицына, с одной стороны, и к детективам Фридриха Незнанского или садо-мазохистским повестям Сергея Юрьенена, с другой, к переизданию стандартного западного издания Собрания сочинений Осипа Мандельштама или тиражированию панк-фильма Славы Цукермана «Жидкое небо»; к записям стихов Наума Коржавина и приблатненным песням Михаила Шуфутинского и Вилли Токарева.

Хотя физические тела перемещались в одном направлении, а культурные тексты — в другом, это была не просто замена объектов субъектами. Те, кто живет в пост-Советском Союзе, должны выбирать, куда вкладывать свои ресурсы (время и деньги) — в производимые в избытке объекты эмигрантской культуры, в редкие, но все более рекламируемые средства импортируемой культуры Запада (видео- и акустическую аппаратуру, косметику, конфеты) или в нерекламируемые, но жизненно важные товары и услуги домашнего производства, которых всегда не хватает (пища, одежда, медицинская помощь и т. д.).

Культурная принадлежность и потребительская грамотность

Поначалу историки культуры (здесь и там), рассматривавшие этот противоток объектов культуры эмигрантского изготовления в пост-Советский Союз, видели в нем чисто исторический феномен, то есть считали его частью исторического процесса внутри советского общества, процесса восстановления утраченных или подавленных элементов культурной истории и включения их в более представительную и менее тенденциозную модель национальной культурной принадлежности.

Между 1986 и 1991 годами список «белых пятен» русско-советской истории культуры неумолимо уменьшался вследствие альтруистических или коммерческих устремлений толстых журналов и неофициальных альманахов, государственных, частных и совместных издательств, киосков звуко- и видеозаписи с «пиратскими» и официальными записями «Мелодии» и негосударственных фирм звукозаписи, выставок в музеях, кооперативных и частных картинных галереях и т. п. В конце концов, к началу 1992 года набор текстов, составляющих основу национального культурного самосознания в пост-Советском Союзе и в массе потребителей культуры в России, сравнялся с той коллекцией, которую собирали потребители неофициальной культуры и исследователи на Западе в годы советской власти как альтернативу официально утвержденному набору текстов.

Однако — и этот парадокс можно было предвидеть — культурная принадлежность, сформировавшаяся в России, так же мало напоминает бывшее официальное сознание, как и неофициальное или формировавшееся на Западе. В сущности, и государственный (интернациональный и межэтнический), и альтернативный ему (элитарный или антикультурный) мифы национального самосознания основательно дискредитированы на рынке культуры в России, все еще находящемся на ранней стадии формирования. Ни один из вступивших в соревнование культурных мифов, доминировавших в течение десятилетий, не выдержал столкновения с экономическими реалиями производства культуры и ее потребления в «новой» России.

Лишенный привилегий аппаратчик от культуры (публично выражаемые пристрастия которого простирались от Михаила Шолохова до Чингиза Айтматова или Юрия Бондарева), лишенный влияния городской интеллигент (чья преданность покрывала более узкое пространство от Михаила Булгакова до Александра Солженицына и Дмитрия Пригова), западный славист (с профессиональной привязанностью к литературе «Серебряного века», соцреализма или периода «перестройки и гласности») оказались в одном и том же затруднительном положении: они пропагандируют культурные ценности, на которые больше нет спроса.

Иначе говоря, все мифы «культурной грамотности» и «культурной принадлежности» в России, сформированные в несовместимых культурных сообществах, рухнули по объективной причине — произошло банкротство воспроизводства из-за отсутствия спроса. В соответствии со специфическими рыночными законами капитализма за редкими исключениями культурное производство в России не привело к сколько-нибудь существенному накоплению капитала из-за расхождения между мифами культуры и спросом потребителя. Революционный лозунг XIX века, выдвинутый Писаревым, гласящий, что «сапоги выше Пушкина», отзывается в конце XX века тем, что спрос на рынке на сапоги выше, чем на философию Бердяева, на мыло — чем на повести Соколова, на тампакс — чем на фильмы Тарковского, на шампунь — чем на оперу Шнитке.

Сказанное выше не отрицает того, что Николай Бердяев, Саша Соколов, Андрей Тарковский и Альфред Шнитке, при всех индивидуальных различиях, имеют своих последователей и свою аудиторию. Мы можем, однако, предположить, что выпуск их произведений на культурный рынок в России больше нецелесообразен с точки зрения антрепренеров. Подобно многим словам в теперешней России, слово «целесообразно» тоже подверглось «перестройке»: если в годы застоя это слово использовалось в основном работниками ОВИРа, то теперь оно употребляется — с теми же разрушительными последствиями — новым поколением капиталистов от культуры. Ранее слово «целесообразно» запрещало распространение субъектов по политическим причинам; сейчас это слово приостанавливает, а то и запрещает производство объектов культуры по экономическим причинам.

Имидж русской культуры

Несколько иной рыночный принцип можно распознать в языково-культурном преобразовании русского слова «образ», имеющего в широком контексте значение «стиль». Поскольку «образ» так перегружен сопутствующими духовными (икона, образ Бога) и общекультурными значениями, это слово для большинства носителей языка кажется неадекватным в рыночном контексте. Заимствованное из английского языка слово «имидж» стало одним из наиболее важных терминов в русском рыночно ориентированном «новоязе».

В отличие от сотен английских слов, вошедших в русский язык в последние пять лет, «имидж» не имеет отношения ни к сленгу теневой экономики (баксы, герлица), ни к более узким профессиональным областям (принтер и драйвер в компьютерах, маркетинг, менеджмент и бизнес в экономике). Вместо этого, подобно некоторым словам эпохи застоя — скажем, кеды или джинсы,— «имидж» определяет объект, для которого ранее не было обозначения в естественно сформировавшемся языке, поскольку соответствующие ему понятия и идеи отсутствовали у носителей языка. Иметь имидж в России сегодня означает быть «новым», «западным», даже если непосредственно за имиджем стоит нечто «старое» (археологические остатки советской власти) или «недоступное» (кухонные комбайны фирмы «Филипс», видеомагнитофоны «Панасоник», «Мерседес Бенц»).

Если в городском ландшафте Москвы даже во время последней пятилетки «перестройки и гласности» доминировали монументальные образы МЭЛГОР (Маркс-Энгельс-Ленин-Горбачев-Октябрьская революция), мускулистые рабочие и колхозники, с оптимизмом вглядывающиеся в будущее, надписи на знаменах с метровыми буквами, прославляющие достижения прошлого и поддерживающие веру в будущее, то сейчас городской ландшафт обозначен рекламными щитами и объявлениями, знакомыми каждому жителю или посетителю Запада: *Mam* и батончики *Mars*, телевизоры *Goldstar* и видеоплейеры *JVC*, косметика *Ester Lauder* и шампунь *Vidal Sassoon*. Городской совет Москвы зашел так далеко, что пытался продать на один день право использовать почти всю Красную площадь (кроме двух усыпальниц — Мавзолея Ленина и собора Василия Блаженного) на праздник 1 мая. В этом году плакаты с рекламой климата Канарских островов больше бросаются в глаза, чем плакаты, славящие покорение космоса.

Наплыв русскоязычных версий западных журналов в обществе не должен трактоваться как проникновение западных издательств на вновь открывающийся рынок. Эти журналы (*Бурда, Флэш Арт, Омни, Ридерс Дайджест* — первое, что пришло в голову) и газеты (*We/Мы*) выполняют более важную функцию — они прокладывают пути неизбежному потоку западных капиталов в Россию, являясь путеводными огнями для «потребительски неграмотного» общества. Читатель воспринимает эти публикации скорее не как вербальные сообщения, а как визуальные: глянцевые, с высоким качеством цветовоспроизведения рекламные фотографии-объявления на всю страницу — водка *Smirnoff* инвестиции *Merrill Lynch*, туалетные принадлежности *Proctor & Gamble*, автомобили *General Motors* и т. д. Даже станция телевещания «Содружество» (Останкино) теперь передает рекламные объявления, превозносящие достоинства мороженого Баскин Роббинс, Компьютерленда, Пицца Хат и множества консервированных продуктов.

Наиболее интригующий аспект этого нового поколения рекламных щитов городского ландшафта, рекламных объявлений в западных журналах и коммерциализации русского телевидения заключается не в том, что рекламируемые потребительские товары либо недоступны (пока) в торговой сети в России, либо доступны только для обладателей твердых валют. В конце концов, нехватка и отсутствие товаров, доступность их лишь привилегированным слоям населения были обычным и характерным явлением на протяжении многих лет советской власти. Более важно то, что все эти «имиджи» содержат словесные сообщения на языках (английском, немецком, японском), которые неизвестны большей части граждан и, следовательно, не несут смысловой нагрузки для адресатов этих сообщений. Эта замена словесных сообщений зрительными указывает на подлинно революционное или, если угодно, контрреволюционное развитие русско-советского общества: «культурная грамотность» под влиянием капитализма уступает место «потребительской» грамотности «названий сортов», хотя эти сорта еще не появились на местном рынке.

Визуализация культуры и имидж художника

Эту замену сообщений зрительными образами — сообщениями другого рода (по форме и структуре) и другим родом сообщений (по содержанию и смыслу) — можно наглядно увидеть почти в каждой отрасли культурной индустрии. Произошло резкое увеличение объема рекламы в ежедневных газетах без соответствующего увеличения числа страниц в выпуске; многочисленные глянцевые иллюстрированные журналы появились как раз тогда, когда привычные неиллюстрированные «толстые» журналы оказались на грани банкротства; производимые дома (и следовательно, на русском языке) фильмы исчезли с экранов кинотеатров в то самое время, когда прокат наводнен иностранными фильмами без субтитров; центры видеопроката, специализирующиеся на пиратском копировании иностранных работ, расплодились по городам и весям; плакаты рок-групп и аксессуары рока начали включаться в альбомы записей и так далее.

По общему признанию, эта замена происходит в каждой области культуры по своим экономическим причинам, которые формируют определенный тип производства и распределения

объектов культуры в той области. Продажа рекламных полос помогает компенсировать исчезновение государственных субсидий, увеличение зарплаты журналистам и работникам типографий и быстрый рост расходов на производство и распространение печатной продукции. Иллюстрированные журналы пользуются финансовым успехом, что частично обусловлено их существенно более высокими розничными ценами, отсутствием расходов на пересылку и льгот подписчикам и использованием различных сортов бумаги. Толстые журналы испытывают трудности с деньгами из-за несоответствия между высокими ценами на производство и распространение, с одной стороны, и очень низкой розничной ценой одного экземпляра, с другой. Исчезновение русскоязычных фильмов с экранов кинотеатров меньше связано с трудностями производства — на самом деле отмечается заметное увеличение числа фильмов, производимых ежегодно,— а скорее определяется попытками установить общенациональную и общегородскую монополию на их прокат. Ни одно из этих экономических различий не может, однако, скрыть тот факт, что все приведенные примеры — часть более общего и значительного процесса (с точки зрения мировой рыночной экономики) радикальной визуализации (или девербализации) культуры в России.

Сходный процесс можно проследить в книгоиздании. Хотя примитивный уровень существующей технологии репродукции фотографий и цветной печати побуждает книгоиздателей печатать большинство книг по искусству за границей или в дорогостоящих «экспериментальных» типографиях, существенно обновившихся благодаря притоку иностранного капитала, два новых (революционных? декадентских?) вида изданий заставляют считаться с их присутствием на местных рынках: книги комиксов для взрослых и юношества и эквивалент малотиражных изданий — с высокими по качеству бумагой, печатью, графикой и дизайном.

Хотя оба этих вида изданий имеют историю, начало которой можно усмотреть в периоде «революционного советского модернизма» (1917—1932), в равной степени верным является утверждение, что после 1932 года оба вида почти исчезли как категории книгоиздательской промышленности.

В 1985 году, однако, издательство «Прогресс» выпустило (почти полностью на экспорт) под названием «Русская революция: Что произошло на самом деле?» историю Октябрьской революции в форме комикса, поразительно напоминающего серию левацких комиксов для взрослых, которая популярна и имеет финансовый успех на Западе.

С началом проведения президентом Ельциным крупных экономических реформ в начале 1992 года, поощряющих переход к рыночной экономике, книги комиксов приобрели еще одну социальную функцию: объяснение принципов мирового рынка и торговли в обществе, традиционно сопротивлявшемся этим принципам (если не полностью отторгавшем их). Шесть книг комиксов, первоначально опубликованных Федеральным Резервным Банком в Нью-Йорке в серии «История мировой торговли и обмена», были переведены на русский язык и опубликованы с цветными репродукциями высокого качества в двух миллионах экземпляров. Книги комиксов не являются больше просто новым (или старым) видом потребительского товара, брошенным на рынок, чтобы быстро принести прибыль. Они скорее, подобно броским революционным плакатам и окнам РОСТа времен гражданской войны, унаследовали духовную задачу реформирования отношения граждан к новым (или старым) социальным, политическим и экономическим структурам государства; то есть комиксы, как вид капиталистического агитпропа, стали (еще раз) главным инструментом в задаче просвещения — как называлось первое советское министерство образования и культуры, со времен кампании ликвидации безграмотности в первые послереволюционные годы.

Если книги комиксов в России подтвердили их традиционное назначение — развлекать и обучать массового читателя, то «авторские» книги, как можно было предвидеть, снова подтвердили, что предназначены для более элитарной и узкой аудитории.

За два года своего существования базирующееся в Москве издательство ИМА-ПРЕСС (часто в сотрудничестве с издательством Даблус) преуспело в выпуске десятка «авторских» книг нескольких ведущих концептуалистов, представителей перфоменса и постмодернистских художников и поэтов. Эти книги (объемом 16—100 страниц), выпускаемые очень малыми тиражами (150—200 экз.) по цене от 50 до 100 рублей каждая, не продаются ни в государственных книжных магазинах, ни на частных прилавках; они являются, наверное, наиболее недоступными из культурных объектов местного производства на новом потребительском рынке. Все они уникальны (поражают и сами по себе, и разительными отличиями друг от друга и невоспроизводимы (теряют и потребительскую и обменную стоимость в фотокопиях); таким образом, они отрицают связь с массовым читателем, полагаясь на избранную аудиторию, состоящую из коллекционеров, а не из читателей.

В то время как уникальность и невоспроизводимость являются стандартными критериями элитарного произведения культуры, вывороткой «авторской книги» в современной русской культуре являются эротические книги и брошюры, продаваемые практически во всех подземных переходах Москвы. Эти книги являют собой торжество тождественности: «оригинал» и фотокопия неразличимы как предметы потребления, отсутствуют указания на авторство и даже титул, обычные для произведений культуры, тематика и сюжеты не отличаются разнообразием и т. д. В самом деле, в декабре 1991 года только две «новых» (по сравнению с маем того же года) книги появились в переходах, причем одна из них уже продавалась под двумя различными названиями; в то же самое время большинство из книг, продававшихся в мае, лежали на прилавках и в декабре, только почти все под «новыми» названиями и в «новых» обложках.

Происходящий процесс визуализации современ-

ной русской культуры не ограничивается просто широким воспроизводством и распространением визуальных образов в обществе. Неотъемлемая часть этого процесса — и потенциально гораздо более революционная — фундаментальное изменение традиционной связи между читателями и миром печатного слова. Еще несколько лет назад в Советском Союзе преобладающим было необычное уважение к полисемичной природе печатного слова. В конце концов, эзоповские традиции в русской литературе основывались на умении (и желании) читателя читать между строк; в рамках этой традиции отношение между определяемым и определением всегда было сложным, многозначным и многослойным. Иначе говоря, русский литературный язык был противоположностью «прямоязу»; напротив, это был своего рода «окольнояз», утвержденный и почитаемый культурой.

Жестокая конкуренция на рынке культуры дала возможность потребителям культуры вынести свой приговор этой богатой словесной традиции: она более неуместна — то есть не пользуется покупательским спросом. На этом рынке пользуются спросом всевозможные популярные жанры — от эротической литературы до научной фантастики, от переводных русских изданий западных журналов до доморощенных экспериментальных иллюстрированных журналов. Эти популярные жанры культуры характеризуются совершенно иным набором признаков по отношению к печатному слову: вместо затененности — ясность, вместо окольности — прямота, вместо красноречия — резкость, вместо смысла — образ, вместо абстрактности — конкретность.

Поскольку процесс визуализации русской культуры затронул все области культуры и повлиял на них, он также оказал сильное воздействие на статус и образ авторов произведений этой культуры. Уровень жизни большинства из них существенно понизился, исключая тех, кто успел установить деловые отношения с международным рынком культуры — например, Никита Михалков и Ираклий Квирикадзе в кино, Илья Кабаков и Гриша Брускин в живописи, Виктор Ерофеев и Татьяна Толстая в литературе и т. п. Можно сказать, что введение рыночной экономики и расширение социально-политических прав в России неизбежно оборачивается для деятелей культуры тем, что они становятся новыми «перемещенными лицами». Они одновременно утратили былую социальную роль (как выразители общественного сознания), политическую (как хранители исторической памяти) и экономическую (как производительные работники). У них осталась только их принадлежность к культуре, но в данный момент местный рынок культуры перенасыщен товарами. Как пародия на приведенное в эпиграфе высказывание Маркса, сейчас, в сложившихся условиях, творцы культуры, будь они социалистическими реалистами, концептуалистами или метаметафористами, должны стать наемными работниками, чтобы снова стать производительными работниками.

Поскольку социально-экономическая маргинализация творцов стала определяющей чертой современной русской культуры, по логике постмодернизма следует, что крайним средством выражения для культурного авангарда становится его отказ производить что-либо как эстетическая позиция, переход к образу «пустоты». Новое поколение творцов в Москве и С.-Петербурге с гордостью приняли название «по...уисты». В прошлом году именно это направление стало наиболее радикальным и заметным во всех отраслях культуры. В то же время их произведения невидимы, поскольку их творческий метод заключается в отказе производить культурные ценности. Они производят самих себя как субъектов культуры, точнее, производимые ими объекты культуры — это их собственные имиджи-как-художников.

Постмодернизм по обязательной программе

Ни один настоящий художник-авангардист не хочет быть «пост»-кем-то.
Ричард Костеланец. «Азбука современного чтения».

В товарищеский суд ЖСКа Бауманского района от гражданки Акимовой Анны Семеновны, Крюковская линия, 24б, квартира 4.
Жалоба.
Я требую принятия решительных мер против гражданина Евдокимова В. В., который, несмотря на то, что в нашей коммунальной квартире тесно и невозможно пройти, постоянно учиняет беспорядок. Вчера и 3 марта он устроил ужасно шумный концерт со своими соседями Игнатьевыми, которые живут напротив меня. Все это происходило напротив моей комнаты. Они подвесили кастрюли к потолку в общем коридоре и вопили и завывали вместе, как собаки, весь день и всю ночь. При моем теперешнем состоянии здоровья я не могу больше переносить такое. Я прошу вас принять строгие меры против такого поведения...
Илья Кабаков. «Композитор, объединяющий вещь и образ».

Для тех, кто не вникает в дело глубоко, а просто поднимает на щит или хулит термин «постмодернизм», так же, как и для неинформированных, лишенных интереса или просто равнодушных, Россия и ее культура не являются подходящими объектами для дебатов о постмодернизме. Россия, в конце концов, является страной, подвергшейся унизительной конфискации ее собственного опыта модернизма. Несмотря на обещания в манифесте футуристов «Пощечина общественному вкусу», Россия XX века не стала свидетельницей того, как Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Велемир Хлебников и Владимир Маяковский «сбросили Пушкина, Достоевского, Толстого и т. д., и т. д.» с «корабля современности».

Их усилия, начатые в 1912 году, были прерваны в конце 20-х советскими литературными душеприказчиками этих классиков, сбросившими Бурлюка, Крученых, Хлебникова да и самого Маяковского с «корабля современности», который

затем лег на совершенно другой курс. Только с конца 1980-х этим «истинным матросам» современности было разрешено вновь подняться на борт, но прежних боевых позиций им занять уже не удалось — они не привлекли интереса публики. А Пушкин, Достоевский, Толстой и иже с ними в конце концов были выброшены за борт вскоре после августа 1991 года вследствие активно начавшегося процесса десакрализации русской культуры.

Модернизму в России, начиная с его идейного обоснования в эссе Дм. Мережковского 1893 года «О причинах упадка и новых тенденциях в современной русской литературе» и до его насильственной официальной отмены резолюцией ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, особенно не повезло. Этот период отмечен кратковременной реализацией давней мечты о том, что Россия войдет в мировое сообщество народов и займет подобающее ей место во главе. Потому как именно Россия, пусть в грубой, но поражающей воображение форме, прокладывает дорогу в будущее, которое впоследствии будет принято другими народами как их общее культурное достояние. Повторяемый заново в каждую эпоху от Иллариона до Ельцина, этот социокультурный архетип не только намного древнее всех споров славянофилов и западников, включая наиновейшие, но и вбирает их в себя.

Без малого шестьдесят лет, прошедшие после этой резолюции (с 1932 по 1991 год), были кратким периодом, в течение которого эта легенда расщепилась на две соперничающие. В то время как официальная советская легенда (первая страна социализма, решительно ведущая мир к коммунизму) повторяла уже известную версию исторического предназначения советской России, неофициальный миф восстанавливал неясное утопическое будущее как потерянное утопическое прошлое: подававший надежды модернизм, оборванный коммунизмом.

Видение модернистской России как «потерянного бриллианта» из короны мировой — то есть европоцентристской — цивилизации был особенно привлекателен, так как, опять же ретроспективно, русский модернизм воспринимался как течение, равноправное с европейским модернизмом, органически развивавшееся по своим неповторимым внутренним законам. Какой бы культурный порыв он ни означал, русский модернизм определенно не был этой «другой мечтой», навязчивым ночным кошмаром русского национального сознания: падением российского благочестия из-за раболепного подражания Западу и унизительной тяги к «прелести заморской хитрости».

Сегодня, когда «незавершенный проект» русского модернизма может быть возобновлен без угрозы наскоков со стороны советской власти, в чем смысл отвлекающего маневра постмодернизма на русской почве? Если понимать его как культурную эманацию позднего капитализма, кризиса легитимации буржуазного либерального гуманизма или другого экзотического течения западной социальной мысли, чуждой русской традиции?

Культурное поведение в эпоху позднего капитализма вряд ли можно считать актуальным в стране, которая еще не выработала даже свою финансовую политику. Кризис западного буржуазного либерального гуманизма тоже ни при чем, и, конечно же, его не сделают своим знаменем художники, рассматривающие этих самых либералов как потребителей своего искусства. По сути, этот кризис могут приветствовать только безнадежно постмодернистские или же наиболее ретроградные из русских культурных консерваторов. Показательна в этой связи следующая краткая заметка в «Литературной газете» от 18 марта 1992 года:

«В большом зале ЦДЛ состоялся авторский вечер писателя и публициста Эдуарда Лимонова, автора известного романа «Это я, Эдичка!». Вечер вели главный редактор газеты «Советская Россия» В. В. Чикин и зам. редактора газеты «День» Владимир Бондаренко. Обсуждались: нерушимость границ СССР и военная тема, заговор демократов и еврейский вопрос. О литературе говорилось мало».

Но есть соображение, никак не связанное с поздним капитализмом и западным буржуазным кризисом. Оно основывается столь же на этических, как и на логических доводах. Как может русская культура в момент, когда она наконец освободилась от социалистического интернационализма, успешно восстановить свой национальный дух как уникальную культурную принадлежность, когда возникла новая угроза ее существованию — на этот раз со стороны всеобъемлющего капиталистического интернационализма постмодернистов?

Имеется еще один взгляд на преобразование национальной принадлежности, другая версия вечной легенды о культурном развитии, согласно которой Россия, войдя в семью христианских народов очень поздно, перенимает все внешние аксессуары и ритуалы империи, находящейся в периоде упадка, хотя в тот момент в России начинается рост христианства. В самом деле, совпадение по времени тысячелетия русского православия, развала советской империи, упадка «американской мечты» и начала русского рынка, даже если затрагивать причинные связи,— напоминает об этой точке зрения и наводит на мысль о заговоре не демократов или евреев, но постмодернистов.

Однако утверждать, что русский посмодернизм отражает кризис основной культуры — это значит попытаться объяснить, пусть и неудовлетворительно, почему постмодернизм имеет успех; этот аргумент не говорит нам ничего об особенности культурной самоидентификации постмодернизма в России. Более того, переходя от легенд древней Руси к неомифологии постмодернистской критики, культурная принадлежность в конце двадцатого столетия, конечно же, не может быть восстановлена с помощью устаревшей модели национального государства. Скорее, это может произойти через разложение укорененных в культурной традиции типов метаповествования, через осознание значимости иных, до сих пор считавшихся периферийными дискурсов. Существующая потребность разобрать на составные части русскую каноническую традицию может восприниматься как чисто западное влияние, как втор-

жение в русское культурное сознание. Хотя даже если подобное влияние имеет место, оно лишь дублирует самостоятельно начавшийся в пост-СССР процесс: подвергает сомнению авторитет центра как центра, независимо от того, определен ли этот центр как Пушкин или Шварценеггер, Ленинские горы или *Beverly Hills*.

Пространство для тела культуры

Адекватная для своего времени «альтернативная культура» становится неадекватной, когда рынок — новая идеологическая доминанта — не признает никаких альтернатив, кроме дискурсивно дразнящего постмодернизма. Так же неизбежно, как сорокалетние становятся пятидесятилетними, номенклатура неофициальной культуры тоже стареет и переживает свое время. Уже в 1990 году Наталья Троепольская выразила такую же мысль в связи с «митьками», некогда неофициальной группой ленинградских художников, чья выставка во Дворце молодежи в Москве нечаянно подчеркнула все внутренние противоречия постсоветского авангарда: «Ведь невозможно быть «митьком», носить тельняшку и устраивать вполне официальные, законные выставки».

Концептуальное банкротство «альтернативной культуры», когда миновала угроза со стороны социализма, не изолированное явление. Старый стереотип художника, противопоставленного буржуазным социальным нормам, также теряет свою силу в таком культурном контексте, когда художник, чтобы выжить, должен работать, «строить капитализм» или, еще более пессимистично, должен «создать рынок просто для того, чтобы иметь «врага», с которым можно будет в будущем сражаться», по словам художественного критика Виктора Мизиано.

Это обязательное участие в создании рынка — например, покупка галерей, выставок и даже места в музеях художниками в отсутствие профессиональных торговцев предметами искусства — заставляет художников бороться за недвижимые, а не за эстетические ценности. Ярким примером является конфликт за право собственности на дом № 10 по ул. Пушкина в С.-Петербурге между художниками, входящими в фонд свободной культуры, и Культурно-коммерческий центр. Более сложным и серьезным примером этой обязательной связи с возникающим рынком является ситуация с балетным училищем им. Вагановой, связавшим свое экономическое будущее с бойней, мясокомбинатом и открытием ресторана в Кремле,— не ужаснет ли подобное предприятие абитуриентов, особенно не прошедших по конкурсу?

«Кризис институтов» на Западе, описанный европейскими и американскими теоретиками постмодернизма, гораздо менее ярко выражен по сравнению с теми же процессами в постсоветской культуре, идет ли речь об университетах, телестудиях, музеях, кино, балете. Один за другим эти институты вынуждены были задаться такими вопросами, как 1) их роль как хранителей вверенных им собственности и концептуальных систем; 2) нужны ли вообще такие хранители; и 3) что же, собственно, нуждается в охране. Симптоматично для этого кризиса в литературном истеблишменте то, что Союз писателей как раз в тот момент, когда постмодернистский писатель Александр Кабаков становится его членом, переживает состояние клинической смерти. Институты русской культуры наконец-то получили возможность «свободно» документировать свою «истинную» историю — в выставочных залах, библиотеках, так же, как и в энциклопедиях, библиографиях и других сборниках,— как раз в тот момент, когда они вынуждены были начать искать себе место в многонациональном капитале, иными словами, когда былой консенсус в альтернативной культуре относительно понятий «свободный», «истинный» и «история» нарушился.

Мучительным примером этого распада явилась выставка в Московской новой Третьяковской галерее в марте 1990 года под названием «1930-е: живопись, скульптура, документы», где отсутствовали пояснения, каталог, описания экспонатов, которые могли бы дать экспозиции связный сюжет. С практической точки зрения, это положение вещей явилось результатом нехватки бумаги и конфликтов с издательствами, но по стечению обстоятельств эта выставка послужила символом текущего культурного момента — новое, но несвязанное собрание старых работ, отсутствие повествования, воплощение кризиса культурных институтов. Вместо выставки искусства 30-х получилась выставка искусства 90-х.

На этом фоне работы Комара и Меламида «Сцены из будущего: музей Гуггенхейма» (1974) и «Сцены из будущего: музей современного искусства» (1983—1984), где оба музея показаны в развалинах, поросших лесом, приобретают новое значение. Они, конечно же, пародируют «Руины Больших галерей Лувра» Хюбера Робера (1796), как неоднократно отмечалось, но в то же время эти работы чисто реалистичны и графически изображают культурный процесс, проходивший на уровне абстракции, институционально и даже концептуально.

Однако гибель концептуальных парадигм нигде не представлена так ярко, как в фильме украинского кинематографиста Юрия Ильенко «Лебединое озеро. Зона». Даже странное название фильма сразу же наводит на мысль о связи между элитарной культурой и тоталитарным строем. Линия повествования в фильме довольно скупа. По мотивам мемуарной прозы покойного режиссера Сергея Параджанова в фильме рассказывается о заключенном, бежавшем из лагеря, который живет внутри заброшенного железного монумента, изображающего серп и молот,— массивной конструкции, напоминающей придорожную архитектуру «американской мечты». В отличие от документального подхода (Марина Голдовская — «Власть Соловецкая») или авантюрного стиля (Александр Прошкин — «Холодное лето 53-го года») периода перестройки, фильм Ильенко сознательно постмодернистский — кинематические манипуляции с политическими символами, лишенными теперь политической актуальности, предпочтение визуального словесному, раздробленность повествования, тема переселения и исхода, интерес к распаду и смерти тела, будь то

физическое тело человека, тело государства или тело культуры.

Подобное же увлечение смертью и разложением можно проследить в работах Л. Петрушевской (короткие рассказы «Свой круг», «Песни восточных славян» и др.), в романе Вл. Сорокина «Сердца четырех», в лентах петербургских «некрореалистов», в серии Комара и Меламида «Поэмы Смерти» и их многочисленных холстах с изображением трупов Ленина, Сталина, Гитлера; в фильме Александра Сокурова «Круг второй».

В этом последнем герой фильма Малянов должен вернуться в родные места, чтобы похоронить отца, офицера, служившего в ГУЛАГе. В фильме очень подробно показано, как готовят труп к похоронам, и это наводит на мысль о ритуализации смерти, которую невозможно объяснить конкретными целями повествования. Однако мы хорошо подготовлены к этому шестью десятками лет террора, голода, чисток, ГУЛАГа, войны, а также событий, связанных с Чернобылем и с распадом советской власти. Сокуровский образ трупа отца и, метонически,— трупа власти, системы ГУЛАГа и советского тоталитарного строя представляет собой постмодернистский переход от постановки сложных эпистемологических вопросов к более основополагающим онтологическим, от вопроса «отцов и детей», так занимавшего поколение шестидесятников, к вопросу о собственной «сыновности», то есть, пользуясь терминологией западных теоретиков постмодернизма, фильм отходит от когнитивных вопросов, которые были важны в период перестройки («Как я могу интерпретировать этот мир?») к посткогнитивным вопросам («Что это за мир?»)

Это частично объясняет враждебность молодых постмодернистов по отношению к шестидесятникам. Первые правильно уловили, что за либеральными порывами эпохи «оттепели» стоял сознательный отказ осознать ставшую очевидной неадекватность альтернативных моделей «либерального гуманизма», «демократии», «капитализма» и «Запада».

Речь здесь идет не столько об отрицании социализма или капитализма, сколько об отрицании их общих философских истоков. Красный рабочий в красной каске и красном комбинезоне, с точки зрения постмодернистов, есть последний потомок династии, берущий начало в эпохе Просвещения. Точнее, только он выжил на самой восточной ветви этого фамильного древа, последний из восточных славян, который гордо заявлял о том, что бодро движется вперед, к победе коммунизма, пока не обнаружил, что истер в кровь руки об землю. Неудивительно поэтому, что русская интеллигенция будет ощущать падение династии очень остро, потому что само понятие «интеллигенция» как продукт Просвещения, достигло своей наиболее развитой формы и наиболее яркого выражения именно здесь, в России.

Как отмечалось неоднократно в интервью и публикациях последнего времени, «бацилла учительства» глубоко сидит в теле русской культуры. Это только кажется, что мифы, воспевающие прогресс, образование, а также «поступательное движение вперед» записаны жалкими иероглифами культуры социалистического реализма; в этих мифах легко различимы куда более древние пласты. О чем было не с руки говорить до краха социализма — из-за опасности стереть черту между коммунизмом и цивилизованным миром.

Август 1991 года послужил удобным ориентиром для очевидного факта: «центральное планирование» высокой культуры распалось одновременно с распадом тоталитарного строя; ее «учебная программа» была отменена. То, что осталось,— концептуальные центры, которые сейчас разбросаны по карте, существуют в гораздо менее иерархических отношениях друг к другу, стремясь пересечься снова согласно «вечным законам» спроса и предложений. Эти пересечения неизбежно дают в конечном счете культурные продукты с гораздо более сложной духовной историей, чем та, что заложена в понятия «эмигрантская» или «московско-ленинградская» культура.

Особое значение принимают поэтому исследования постколониализма, пограничной культуры, мигрирующей культуры — адекватный термин пока не найден,— как она разыгрывается на карте России. Эти явления очевидны не только в Брайтон-Бич, Тель-Авиве и во всей Западной Европе — их можно наблюдать, не покидая столицу России — в потоках перемещенных лиц, «эмигрантов» из бывших республик, стекающихся в Москву из ее бывших внутренних колоний.

Эта сеть культуры мигрантов развеяла «госплановскую» мечту о «чистой» России, которая существует вне рамок истории в виде ностальгического пейзажа с березками. Его место заняли смешанные идеалы диаспоры. Как бы ни различны были Толстая, Кабаков и Андрей Кончаловский (чьи фильмы о миграции как-то связаны с его собственной кочевой жизнью), все они чувствуют и рефлексируют эту судьбу перемещенного лица. Разножанровая инсталляция Комара и Меламида *Trans State* (1977) была одной из наиболее ранних концептуализаций этой реальности. Писатель и кинематографист Василий Шукшин, чьи герои (шоферы и бывшие зэки) все время кочуют между городом и деревней, в совершенно иной форме дал отечественные варианты этой же концепции.

Миграция дала не только тему, но и стилистическую тенденцию, которая наиболее ясно прослеживается в языковой мозаике Эдуарда Лимонова. Литературный стиль Лимонова, конечно, связан с живым опытом обесцененного языка нью-йоркской общины третьей волны эмиграции, но у этого стиля есть еще и родство с прозой Сорокина, в которой броская смесь несовместимых литературных стилей изображается самим писателем в терминах перехода всех границ. В интервью Петру Вайлю и Александру Генису на вопрос: «Вы намеренно разрушаете ткань языка?» — Сорокин ответил другой метафорой: «Безусловно». Для меня принципиально важна граница слов, момент перехода из одной сталистики в другую, ломка стилистических архетипов».

Миграция другого рода может быть прослежена в том, как русские постмодернисты относятся к вопросам культурных жанров. Наиболее общепринятый термин в постмодернистском дискурсе — гибридность. Гибридные свойства присущи эссе Михаила Эпштейна, находящимся

где-то между литературой и философией; живописи Ильи Кабакова, колеблющейся между искусством и теорией искусства; работам Виктора Ерофеева, находящимся в пространстве между литературой и теорией литературы; работам Александра Кабакова и Венедикта Ерофеева, где перемежается низкое и высокое искусство; работам Пригова, в которых смешивается поэзия и жанр представления и т. п. Более точно их работы можно назвать «гибридизацией в движении», то есть постоянным пересечением в различных направлениях границ, отделяющих один жанр от другого.

Может быть, наиболее продуктивным примером этого перехода границ и миграции жанров в период поздней перестройки является появление большого количества историографических культурных текстов. В них можно включить среди прочих фильм Юрия Кара «Пиры Валтасара, или ночь со Сталиным», основанный на рассказе Фазиля Искандера, картину Валерия Огородникова «Бумажные глаза Пришвина», ленту Ираклия Квирикадзе «Путешествие товарища Сталина в Африку», фильм Андрея Кончаловского «Ближний круг», повесть Михаила Кураева «Капитан Дикштейн» и многие другие работы. Что их объединяет, так это блуждание между историей и художественным вымыслом, отношение к истории как к вымыслу, а также понимание самим автором-повествователем вымышленности своего рассказа. Один из наиболее ранних культурных документов периода перестройки, фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние», не был задуман как антисталинский фильм; это был фильм об истории вымыслов и вымышленности истории.

Постмодернизм как кризис

Возвращаясь к пониманию постмодернизма как выражению позднего капитализма или как к кризису легитимности западного либерального гуманизма, или к любой другой убедительной телеологии, мы находим эти процессы очевидными и не имеющими никакого отношения к происходящему в России. Это просто другие телеологии. Но для них для всех характерно мучительное понимание «несоответствия» — между образом и товаром, между мечтой и реальностью.

Другой род несоответствия довлел над Россией в прошлом и подвергся новой трансформации сегодня, когда Россия переживает период быстрой коммерциализации, не сопровождающейся столь же быстрым появлением товаров, когда реклама существует без товаров, а товары — без рекламы.

Западное несоответствие образа и объекта является, несомненно, состоянием, присущим позднему капитализму и также находится в самом центре кризиса либерального гуманизма. Поэтому западная постмодернистская культура производит тексты, которые возвращаются снова и снова к теме подлога, имитации объекта или субъекта. «Социалистическая телеология» постмодернизма организована вокруг собственной трактовки подлога, которая началась, возможно, с бальзамирования тела Ленина. Мы не сможем понять эту трактовку посредством пересказа «капиталистических» или «западных» версий постмодернизма. Остается лишь заметить, что словарь постмодернизма не претерпел существенных изменений в постсоветской транскрипции и напоминает родственный язык, только записанный в другом алфавите — смерть мифа, конец идеологии и одномыслия, появление многомыслия и разномыслия, критический взгляд на институты и институциолизированные ценности, движение от Культуры к культурам, надругательство над каноном, конец метаповествования, «утрата значения», «дематериализация героя...» Как сказал Илья Кабаков, пародируя Мольера, «оказалось, что мы уже давно говорим прозой».

Наталья Троепольская, следом за художником Александром Захаровым, охарактеризовала интерес западных ученых к русскому постмодернизму как «заполнение белых пятен» посредством исследования искусства «малых народов» — в данном случае, русских, которые сами, в свою очередь, становятся в неестественную позу наивности и отсутствия профессионализма. Может быть, они и правы. В их словах звучит давно знакомая тема — опасность потери Россией своего исконного благочестия в погоне за заморскими хитростями.

Возможно также, что ни Троепольская, ни Захаров еще не понимают полностью сущности западного интереса, ибо они не замечают один из важнейших аспектов западного нарциссизма. В условиях своего собственного концептуального кризиса западные ученые и интеллектуалы вдруг обнаружили, что он не только отличается от объекта их исследований, но и подобен ему. То, что происходит на территории стран — наследниц бывшего Советского Союза, есть увеличенное во много раз подобие их собственного кризиса. Внимание западных исследователей русских проблем сегодня привлечено не столько неистощимой талантливостью России, сколько поразившей воображение новостью, обертоном, но пока еще вскользь прозвучавшей среди информационного потока горячих фактов: что терпящая кризис система западного либерализма есть единственное оставшееся в живых зло.

М. Лапицкий

Не «по щучьему велению», а по здравому разумению

«Умом или «верой»?

«Когда-то в древности устное художественное творчество трудящихся служило единственным организатором их опыта, воплощением идей в образах и возбудителем трудовой энергии коллектива. Нам следует понять это»,— говорил А. М. Горький в речи на первом съезде советских писателей.

Не знаю, как в древности, но в наше время фольклор «читается» не столько как «организатор опыта» или «возбудитель трудовой энергии», сколько как некое отражение действительности, традиций, передающихся из поколения в поколение. Народное творчество раскрывает духовную и душевную жизнь народа, его самые заветные, потаенные думы, чаяния, стремления, выделяет типичное, особенное в его натуре.

Известный русский философ Евгений Трубецкой в статье, посвященной русской сказке, писал, что в ней есть «не только сверхнародное, но и сверхвременное»[1]. Это «сверхвременное» имеет отношение, прежде всего, к специфическим чертам, присущим тому или иному народу, составляющим его «корень», его «стержень». Сравнение русского и американского фольклора достаточно ярко подтверждает справедливость утверждения Е. Трубецкого.

Американские легенды, сказки, баллады, песни лишены блеска вымысла, волшебства русского устного народного творчества, его поэтичности, красоты. В них нет богатства мистического откровения русского фольклора, его подъема от житейского к чудесному, к мечтам и грезам.

В американском фольклоре царит трезвый, здоровый, рациональный дух. Здесь, по сути, нет разрыва между мечтой и обыденностью, и не потому, что обыденность здесь так уж хороша (герои американского фольклора подчас живут не лучше наших: они и бедствуют, и голодают, и попадают в передряги ничуть не более легкие, чем персонажи наших сказок и былин, хотя никогда не жалуются и не нищенствуют), а потому что их мечты и надежды целиком и полностью связаны с жизненными реалиями. Мечта здесь не бывает «заоблачной», герои не стремятся найти «голубой цветок», не ходят «туда — не зная куда» и не ищут «то — не знаю что». Здесь реален не завтрашний, а сегодняшний день.

Герои в американском фольклоре действуют рассудочно, здесь нет надежды на «авось», на «а вдруг», они не поступают по принципу «семь бед — один ответ», «либо пан, либо пропал». В американском фольклоре нет милой нашему сердцу «загадочности», «веры», «экзистенциальности», здесь все ясно, логично, легко понимается «умом».

В американских легендах и сказках нет «молочных рек и кисельных берегов», потому что их герои не ждут благ сверху, не перелагают с себя ответственности на широкие плечи Всевышнего, не надеются на чудо-чудное.

Здесь не служит успокоением и отдохновением прекрасная поэтическая греза, она никогда не усыпляет волю и энергию положительных персонажей, а если иной раз и усыпляет, то за это немедленно следует расплата. То есть оторванность от жизни,

[1] Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке.— «Искусство кино», 1992, № 1, с. 89.

от реальности не только не поощряется, а скорее осуждается, наказывается.

Здесь герои редко тоскуют, мечтают, горюют, жалуются, скучают, печалятся. Американский фольклорный герой — не созерцатель. Встречая чудесное, необычное, невиданное, он не стоит завороженным, восхищенным. Он действует. Он играет мускулами, проявляет чудеса смелости, мужества (редко безрассудного), не ожидая сверхъестественного от мудрой жены, серого волка, вещего коня или божьей благодати.

Заокеанский фольклорный герой всегда знает цену деньгам, зря не сорит ими: он не скуп, не жаден, а бережлив, аккуратен. Его образ лишен бескорыстия многих персонажей русского фольклора, не ставящих ни в грош оплату своего труда, даже тяжкого. Вряд ли в американских сказках найдется персонаж, который бы в уплату за работу отказывался брать деньги, золото, а просил бы, положим, котенка или щенка, что иной раз случалось в русских сказках. Он, американец, на всё смотрит с житейской точки зрения.

«Экая пропасть золота, куда мне с ним деваться?»,— эта задача одного из героев нашей сказки была бы явно чужда американскому персонажу. Он, уверен, наверняка нашел бы, как и куда определить эту «пропасть»: он и землю бы приобрел, и дом построил, и скотом обзавелся, и инструментом, и на «черный день» оставил. Персонажу из американской сказки не присущи наши сердоболие и бескорыстие: заимел богатство — раздал нищим. «Зачем? — будет «здраво» рассуждать он.— Все равно пропьют».

И если уж американский фольклорный герой окажется на пиру, то можно не сомневаться — «мед-пиво» ему в рот обязательно попадет.

Отражая «экономические отношения в человеческих головах», русская социальная утопия, используя утверждение Евг. Трубецкого, окрашена в стремление «наесться и напиться вволю»[2], в американском — это стремление оттеснено на второй, а то и на десятый план. И в этом нашла свое яркое подтверждение мысль видного русского исследователя истории и теории фольклора В. Я. Проппа, о том, что сказка не есть «нечто оторванное от экономики и социального строя», а «производное от них»[3].

[2] Там же.
[3] Цит. по: Трубецкой Е. Указ. соч., с. 94.

Не оторван фольклор и от традиционного отношения того или иного народа к труду, его трудовой этики.

В американском фольклоре (как в самой жизни) хлеб дается тяжким трудом, «потом и кровью», «легких хлебов» здесь нет. Да, впрочем, его герои к ним не стремятся, они честно и «мощно» «нудят скупую ленивую природу» (А. Н. Радищев), и природа отвечает им благосклонностью за праведный труд. Награда дается здесь не за долготерпение, покорность и молитвы, а за выдержку, энергию, трудолюбие, предприимчивость.

Трудовой энтузиазм героев американского фольклора не сродни нашему. Русский фольклор отразил отношение народа к труду, как к порыву, «авральному действу»: за ночь нужно выткать полотно, вышить рубашку, построить дворец, краше которого нет на свете, посеять, сжать, обмолотить пшеницу и так далее. Раз это возможно — значит «я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек». Раз это делается — значит «нам нет преград ни в море, ни на суше»,— остроумно замечает по этому поводу Зара Абдуллаева в своих комментариях к монографии «Действительность и фольклор», представляющей культурологическое исследование советской жизни и советского человека, тем самым выявляя связь между фольклором и советской действительностью.

Что же касается американского фольклора, то труд здесь предстает как постоянное, «рутинное» занятие, порой поэтичное, но чаще лишенное всякого романтического флера. А лежебока здесь едва ли не самый отрицательный персонаж, порицаемый и осуждаемый.

Впрочем, обратимся непосредственно к американским реалиям.

Те, кто выходят в короли

Американская литература в отличие от общеевропейской традиции начиналась не на основе устного народного творчества, а как литература письменная, в которой фольклор возник на позднейших стадиях развития[4].

Еще в колониальный период дух американской литературы был по преимуществу протестантским. Суровые лица, которые смотрят на нас с полотен художников того времени,— это лица людей дела, чье трудолюбие, добросовестность, цельность внушают доверие.

[4] История США, т. 1. М., 1983, с. 550.

Реформация стала одним из основных факторов, обусловивших развитие американской культуры в целом и культуры труда в частности. Американские колонии были во многом порождением североамериканского протестантизма, который внес глубокие изменения в систему ценностей их жителей. Некоторые исследователи считают, что «эти изменения и породили Америку»[5]. Ее поселенцы вырабатывали свои традиции, свой путь, свою риторику, свой фольклор. Простота до аскетизма, безыскусственность, рационализм во многом определяли «новое мышление» американцев. Для них вера становилась их внутренним опытом, жизнь — осознанным долгом, а добродетелями — трудолюбие, добросовестность, бережливость.

Собственно, таков символ веры у многих героев американского фольклора, утверждавших всем своим существованием, что жизнь — осознанный долг, труд.

Несомненно, что протестантизм оказал немалое влияние на народное творчество. Сыграла свою роль идея протестантского призвания, следствием которой богатство оправдывалось. Протестантские догмы осуждали желание быть бедным, приравнивали его к желанию быть больным. Признаком истинной веры считалось не столько внешнее выполнение работником религиозных предписаний, сколько «честное выполнение своих обязанностей»[6].

Еще в колониальной Америке в соответствии с этикой кальвинистов существовало, как пишет американский историк Сидней Ленз, «почти садистское отношение к безработным, которые были физически здоровы,— их считали самыми отъявленными подонками»[7]. Отчасти то была реакция на английских бездельников-аристократов, живших за счет труда других. С другой стороны, такое отношение объяснялось специфическими потребностями периода колонизации. Рабочих рук в стране не хватало, хотя дел было невпроворот. К тому же среди колонистов царил панический страх перед индейцами, так что те, кто не трудился и не готовился к обороне, считались антиобщественными элементами. Как отмечал тот же Ленз, в колониальные времена не делалось никаких различий между теми, кто был физически неполноценен для того, чтобы трудиться, и теми, кто в данный момент и в данных условиях действительно не мог найти себе занятия[8]. Отношение как к тем, так и другим было суровым. Даже видный английский и американский общественный деятель XVIII века Уильям Пенн, пользовавшийся репутацией справедливого и честного человека, считал такое отношение к этим людям правомерным.

Устремившаяся в Америку со всего мира по большей части беднота, не имеющая ничего, кроме мускулов и страстного желания занять свое место под солнцем, мечтала стать хозяевами, зависеть только от себя, рассчитывать только на свои руки, на свою голову, на свое умение трудиться.

Поселившиеся в Новой Англии пуритане любили повторять, что бездеятельность — «источник всех пороков».

Человека без определенных занятий, как и любого другого преступника, наказывали плетью, заключали в тюрьму или же продавали в рабство.

По мере того как число физически здоровых безработных в конце XVIII — начале XIX века возрастало, стало очень накладно содержать их в тюрьмах. Вместо них были построены работные дома, где неудачников заставляли самих отрабатывать свое содержание...

«В люди выводит человека труд. Будешь хорошо работать — будешь иметь большие деньги, выбьешься в люди» — эту заповедь усваивает американец с раннего детства и потом передает своему потомству. Такая традиционная жизненная ориентация стимулирует практические усилия и устремления человека, которые ассоциируются с индивидуальным успехом, с популярным символом человека, сделавшего самого себя» (self-maid man). Традиционная идея «равных возможностей» оказывает большое практическое влияние на жизненную ориентацию огромного числа американцев, развивает не только предприимчивость, но и способствует развитию трудолюбия, работоспособности, изобретательности.

Черты эти сложились не сразу — они постепенно развивались не одним поколением. Леность и праздность в глазах большинства американцев с давних времен выглядят едва ли не основным пороком, а труд и прилежание — главными добродетелями. Американским богом становится не только доллар, но и труд.

---

[5] Литературная история Соединенных Штатов Америки, т. 1. М., 1977, с. 45.

[6] Вебер М. Протестантская этика. М., 1973.

[7] Ленз С. Бедность: неискоренимый парадокс Америки. М., 1976, с. 62.

[8] Там же.

С зеркальной ясностью отразил это американский фольклор в сказках, легендах, песнях, пословицах.

Нередко в мифологизированном виде в американском фольклоре возникают такие исторические личности, как Джордж Вашингтон, Томас Джефферсон, Бенджамин Франклин, Авраам Линкольн...

Джордж Вашингтон олицетворял образ героя, наделенного недюжинным даром видения, трезвым рассудком, кристальной честностью («Вашингтон и вишневое деревце»). И в Вашингтоне, и в Джефферсоне национальная традиция подчеркивала демократизм, простоту нравов, трудолюбие.

Традиционная американская история всегда подчеркивала то, что современные социологи называют «мобильностью вверх». Вчерашний приниженный «маленький человек» назавтра превращается в независимого землевладельца; вчерашний неквалифицированный рабочий назавтра становится богатым предпринимателем. Хрестоматийными примерами, символами успеха — известные политические деятели, богатейшие промышленники и бизнесмены.

Одним из таких расхожих образцов стала жизнь великого Авраама Линкольна — рабочего, ставшего адвокатом, политическим деятелем, наконец, президентом США. Жизнь Линкольна до наших дней служит превосходным примером самостоятельности, опоры на собственные силы, которые всегда восхищали американцев. Его мифологизация отнюдь не случайна. Как писал о Линкольне Ричард Хофстадтер в книге «Американская политическая традиция», «он выступал от имени тех миллионов американцев, которые начали свою жизнь как наемные рабочие — помощниками на фермах, клерками, учителями, механиками, лодочниками или лесорубами — и перешли в ряды фермеров-землевладельцев, процветающих бакалейщиков, юристов, торговцев, врачей или политических деятелей. Их идеалами были идеалы протестантской этики: упорный труд, бережливость, воздержанность, и немного способностей...»

Другим легендарным примером такого рода служит Генри Форд, начавший свой трудовой путь простым механиком, а закончивший его — «автомобильным королем». Таким «эталоном» для иммигрантов служит стальной магнат Эндрю Карнеги, который, проявив недюжинное трудолюбие и предприимчивость, быстро разбогател после приезда в США бедным двенадцатилетним мальчиком.

Весьма характерна и мифологизация такой выдающейся личности, как Бенджамин Франклин, олицетворявшей как бы героя из легенд, перекочевавшего в жизнь. Он вошел в народное творчество как «отец всех янки». Франклин не только сам попал в список первой десятки американских героев, но и потянул за собой «Бедного Ричарда» — этот житейский идеал «третьего сословия», кодекс моральных основ и правил поведения, которым он настойчиво советовал следовать.

Как заповедь усвоили американцы слова Франклина, обращенные к своему юному сыну: «Ты видишь человека, усердного в своем деле? Он будет стоять впереди королей». И хотя мало кому из американцев доводится «выходить в короли», они твердо уясняют эту заповедь о пользе усердия, как, впрочем, и другие «крылатые слова» этого великого человека — непримиримого врага расточительности, праздности, паразитизма. Франклин противопоставляет этому добродетельную жизнь трудолюбивого человека, для которого материальное благополучие — лишь средство для достижения независимости в мире денег. Таким он и вошел в легенды.

Франклин, писал английский писатель Дэвид Лоуренс, питавший большой интерес к американской истории и культуре, «первым из американцев осуществлял эти соблазнительные заповеди с усердием, вырабатывая национальный пример».

Вот, для наглядности, некоторые из афористических мыслей Франклина на эту тему, превратившиеся в пословицы: «Лень делает всякое дело трудным, а трудолюбие легким», «Лень, как ржавчина, разъедает быстрее, чем труд изнашивает», «Подгоняй свои дела, чтобы они тебя не подгоняли», «Трудолюбие нуждается в желаниях: и тот, кто живет надеждами, умрет постясь», «Один сегодняшний день стоит двух завтрашних», «Как следует займи свое время, если хочешь, чтобы у тебя был досуг, и если ты не уверен в минуте, не трать понапрасну целый час».

Можно умножить цитирование подобных истин, которые могли бы оставаться лишь прописными, не войди они в плоть и кровь многих поколений американцев. Такого рода сентенции, над которыми иной и посмеяться может («де, кто об этом не знает»), не только не вызывают улыбок у современных американцев — они относятся к ним вполне серьезно, следуют им, берут на вооружение.

Есть в американском фольклоре примеры несколько иного рода, связанные с широко известными в стране людьми. Немало историй передавалось из уст в уста, напри-

мер, о президенте Кальвине Кулидже («Секрет молчания президента Кулиджа» и др.). Изображался он человеком вроде бы малопривлекательным: простоватым, суховатым, скуповатым, дотошным, молчаливым; в отношении бывшего президента сквозила явная ирония, однако во всем этом добродушном подтрунивании было и нечто извинительное (отсюда и добродушие) — черты эти, хотя и в несколько утрированном виде, близки многим. Дотошность ведь близка тщательности и скрупулезности, простота — демократичности, впрочем, скупость, сухость и молчаливость тоже черты в жизни не бесполезные.

Американское народное творчество богато и другими реальными, историческими героями, хотя, может быть, и меньшего калибра, однако ничуть не менее выразительными, чем те, о которых только что шла речь. Дэвид Крокет — один из самых популярных среди них. Его подлинная и мифологизированная жизнь настолько переплетены, что трудно отделить одну от другой. С 12 лет работал сначала пастухом, потом на железной дороге, трудился поденным рабочим на ферме. Был военным. В 1820 году избирался в законодательное собрание штата Теннесси, а потом и в конгресс США.

Известно также, что его пятнадцатилетняя политическая карьера оканчивается поражением на выборах, после чего он с друзьями отправляется в Техас, где и погибает во время столкновения с мексиканцами.

Однако не сами по себе факты биографии Дэвида Крокета создали ему популярность в народе. Легенды ходили о его политических авантюрах, дерзких, порой экстравагантных, эксцентричных выходках и шутках. Но и это было далеко не все. Вот как сам Крокет говорил о том, на что он способен: «Мой отец может побить любого в Кентукки. А я во всем обгоню родного отца. Могу бегать быстрее его. Нырять глубже и держаться под водой дольше. А из воды выйду сухим. Ну, кто еще может так на всей Миссисипи? Могу пароход унести на плече. А хотите, обниму льва? Я вынослив, как вол, быстр, как лиса, увертлив, как угорь, могу кричать, как индеец, драться, как дьявол, а надо, так проглочу конгрессмена, если сперва смазать его голову маслом и прижать уши» («Дэви Крокет»).

Крокет был способен и не на такое! Однажды он даже отремонтировал земную ось. Трудно, пожалуй, представить себе одного из популярнейших героев фольклора других народов в качестве заправского слесаря, корпящего над земной осью, переставшей вращать планету.

Чем не стопроцентный американец по сложившемуся стереотипу; таким может стать каждый, кто пожелает, кто, несмотря ни на какие преграды, сделает себя таким! Эдакий Шварценеггер и Сталлоне! Здоровый физически и морально, энергичный и не теряющийся ни при каких обстоятельствах — впрочем, об этом как нельзя лучше написал некогда Уолт Уитмен в одной из саморекламных заметок в «Еженедельном бруклинском Таймсе».

«Чистейшая американская кровь,— здоров, как бык,— отличного телосложения — на всем теле ни пятнышка,— ни разу не страдал головной болью или несварением желудка,— аппетит превосходный,— рост шесть футов,— никогда не принимал никакого лекарства,— пьет одну только воду,— любит плавать в заливе, в реке или море,— шея открытая,— ворот рубахи — широкий и гладкий,— лицо загорелое, красное,— лицо дюжего и мускулистого любовника, умеющего крепко обнять,— лицо человека, которого любят и приветствуют все, особенно подростки, мастеровые, рабочие,— вот какой этот Уолт Уитмен, родоначальник нового литературного племени»[9]. Ну, чем не Дэви Крокет!

Терпкий запах пота

Патриоты, смельчаки, мужественные герои оказываются к тому же и отменными работягами, как например, Поль Ревир — участник Бостонского чаепития из легенды «Скачка Поля Ревира». Он был среди храбрецов, пробравшихся на корабли «Дартмут», «Элеонора» и «Бивер», чтобы отправлять за борт весь чай, который англичане привезли в Новый свет. Наутро после бессонной ночи и утомительного труда никто из них не мог держаться на ногах от усталости. Только один Поль Ревир нашел в себе силы и верхом на коне доскакал до Нью-Йорка и сообщил о «Бостонском чаепитии».

Поль Ревир совершал единичные подвиги: в основное же время он был мастером на все руки: ювелиром, гравером, он прекрасно отливал пули (однажды шесть тысяч штук), переплавляя для этой цели миски, чашки, ложки, чайники и кружки.

Герой американского фольклора все время

[9] Цит. по: Чуковский К. Мой Уитмен. М., 1966, с. 66—67.

трудится, и если не работает киркой, лопатой, топором, буром или каким-нибудь иным инструментом, то рассчитывает, прикидывает, выгадывает, рационализирует. Он постоянно в движении, в действии. И он ищет подвиги, и подвиги ищут его. И совершает он их, прилагая свои недюжинные силы, энергию, сноровку. Многие фольклорные персонажи «пропахли» терпким запахом пота. Недаром одним из главных героев устного народного творчества, эдаким символом «американского духа» становится лесоруб Пол Баньян — работяга, человек недюжинной физической силы. Обладал он еще, видимо, и феноменальными способностями к языкам. «В то время родители его поанглийски еще не говорили,— повествует легенда.— Они знали, кажется, французский, не то русский, а может, и шведский, точно не скажем. Но только не английский. Так что сами судите, какой способный был Пол, если еще совсем малюткой сразу заговорил на иностранном языке».

Если родители Пола были все же русскими, то, возможно, выходцами из рода Ильи Муромца — уж больно напоминал его силой молодецкой заокеанский богатырь. Правда, в отличие от Ильи Муромца, Пол Баньян не отдыхал 33 года, накапливая силы для подвигов, а сразу приступил к делу: воздвиг Скалистые горы, вырыл реку Миссисипи, высек в скалах Большой Каньон. Действовал Пол не в одиночку, у него были друзья-помощники: Малыш по прозвищу Голубой Бык, Пышка-Худышка, Джонни Чернильная Душа, Олле Большой, нередко к ним присоединялись и другие неординарные личности.

Голубой Бык, как и Пол, был лесорубом, он помогал ему расчищать леса Севера, с востока на запад — штаты Мичиган, Орегон и некоторые другие. Пышка-Худышка был великим поваром, особенно замечательно у него получались пышки, которыми он кормил лесорубов. Джонни Чернильная Душа был незаурядным математиком. Легенда утверждает, что именно он придумал таблицу умножения; во всяком случае, по части сложения и вычитания он был великим мастером. А Олле Большой специализировался в кузнечном деле — на сковородках, изготовленных им, Пышка-Худышка пек свои пышки.

Вся эта честная компания работала на славу. Она не дралась, не билась с врагами, а расчищала лес, прорубала горы, прорезала реки, совершала и более обыденные дела.

«Хороших прямых дорог тогда на Севере еще не было, только кривые,— рассказывается в легенде «Пол Баньян»,— поэтому Голубому Быку было удобно таскать деревья с кривыми стволами. Но Полу не по душе была такая расточительность: ведь лучшими стволами даже в те времена считались прямые. А как их было протащить по кривым дорогам? Поль долго думал и наконец придумал, да так просто, что сам рассмеялся. И почему ему раньше в голову не пришло? Он впряг Малыша в дорогу, и Малыш выпрямил ее. Вот откуда в Америке взялись прямые дороги». (Как жаль, что у нас не додумались до этого!)

В американских, как и в сказках других народов, также много преувеличений, и богатыри совершают, казалось бы, невозможное: носят на плечах пароходы, запускают бур на милю в землю, распиливают на куски скважину, и комары, питаясь кровью лесорубов, вырастают до таких размеров, что им ничего не стоит пробуравить бревенчатую стену, и сыромятная кожа, подсыхая и съеживаясь, вытаскивает из леса тридцать семь бревен и т. д. и т. п. В американском фольклоре герои разрешают, как правило, жизненные проблемы, вроде бы прозаические, но немаловажные. Лесорубы действительно сталкивались и с холодами, и с комарами, и с кривыми дорогами. Все здесь сопряжено с жизненными реалиями, все происходит неспроста, а к чему-то, зачем-то, для вполне реальной пользы.

Из-за морозов у Худышки получались холодные пышки. Это послужило поводом для перебранки между ним и Полом:

«Пол кричал: «Что за еда для лесорубов!» А Худышка в ответ: «А где это видано печь пышки на ледяных кирпичах?! Мне и так паяльной лампой пришлось оттаивать огонь в нашей печи!»

Не знаю, как читателю, но мне не доводилось читать подобные диалоги в сказках.

Пола Баньяна и его друзей нельзя отнести к разряду нетипичных американских героев. Напротив, они служат своего рода символом «американского духа». Им по плечу все: и большое, и малое, они сильны во всем, за что бы ни брались. Как, впрочем, и другим многочисленным героям американского фольклора, действовавшим (а кое-кто и до сих пор продолжает действовать) в различных уголках Соединенных Штатов.

У Пола был, например, двойник в южных стоянках по имени Тони Бивер, тоже трудяга — лесоруб, фигура почти такого же, как и Баньян, раблезианского склада.

На юго-западе страны весьма энергично трудился их главный конкурент — другой легендарный герой Пикос Билл, в народе говорили, что именно он высек Большой Каньон и вырыл Рио-Гранде.

Были свои герои-работяги и в негритянском фольклоре, например бурильщик Джон Генри. Он «еще под стол пешком ходил, а уже молоток крепко в руках держал. Он вечно болтался под ногами у взрослых, которые работали молотком и гвоздями, и стоило ему найти гвоздь, хоть ржавый, хоть целый, он тут же вколачивал его в стену своей хижины. Можно даже сказать, Джон рос с молотком в руках»,— так начинается история «Джон Генри». Обладая колоссальной силой, он решил потягаться с паровым буром. В этом соревновании «тела и пара» победа далась Джону Генри не «по щучьему велению», а в результате тяжелейшего труда. Это перенапряжение сил привело к тому, что у него лопнул кровеносный сосуд и он умер.

Вторжение в повседневную жизнь техники побуждало человека вступать с ней в противоборство, ибо во всевозможных технических изобретениях он видел главный источник зла, выбрасывающий его за пределы трудовой активности. Фольклорные герои вроде Джона Генри брали верх над техникой, отдавая все силы борьбе с ней, и в этом был пафос веры в человека, в его труд и возможности. И в более поздние времена нет-нет да и появлялись старые герои, например, оживал Пол Баньян и отправлялся на нефтепромыслы. Во время второй мировой войны он боролся с фашистами вместе с американскй армией.

Фантазии в американском фольклоре сдержанны, и сказка, как это нетрудно заметить, часто не ложь, и намек в ней часто отсутствует — здесь все впрямую, зато уроков предостаточно: и доброты, и дружбы, и мужества, и справедливости. Но есть в американском фольклоре и иные уроки; они, пожалуй, под стать пособиям по части того, как добиться успеха в той или иной области — такие руководства с давних времен популярны в Соединенных Штатах. Из американских сказок, притч, легенд, песен можно почерпнуть немало полезного, того, что может пригодиться в повседневной жизни, например, как построить дом, или пользоваться различными орудиями сельскохозяйственного труда, как объезжать диких лошадей или валить лес.

Американский фольклор поэтизирует то, что, казалось бы, трудно назвать поэтичным, например, предприимчивость, предпринимательство. Так, однажды все тот же Пол Баньян запустил глубоко в землю бур, и оттуда вдруг забил фонтан нефти. Как вы думаете, какие чувства испытал при этом фольклорный герой? Возликовал? Отнюдь нет. Он, как повествует о том легенда, «вознегодовал». Почему бы вы думали? А потому что «ему тошно было подумать, что зря пропадает такая скважина. Он голову себе сломал, придумывая, как же ее использовать, и наконец придумал». Предпринимательский ум Пола работал на полную мощность. Он вынул скважину из земли, распилил на куски и продал фермерам на ямки для столбов, на которых держится изгородь. Чем не превосходная сделка!

Сказочный герой — предприниматель? Для американского богатыря совсем не унизительно заниматься коммерцией. Сюда, в народное творчество, вторглась традиционная американская установка: «предприимчивость в любой сфере может сделать бизнес» (почему бы не сделать бизнес и сказочному герою?), который способствовал тому, что издавна в США любой труд не считается зазорным.

Английский писатель О. Хаксли заметил по этому поводу, что в Америке «понижение статуса — был клерком, стал, положим, фабричным рабочим — не считается постыдным, как в более старых странах, где до сих пор сохраняется предрассудок, будто ручной труд есть нечто унизительное и не заслуживающее уважения»[10]. Возможно, в этих словах есть некоторое преувеличение, однако в целом к любому труду в Новом Свете с давних времен относятся с бóльшим уважением, чем в Старом. А это имеет немалое воспитательное значение.

В американских легендах и литературе колониального периода, да и в более позднее время женщина редко изображалась нежным, хрупким созданием. «Американская литература не породила belle dame sans merci[11] (до времен Голливуда)»,— писал историк литературы США Говард Джонс[12].

В Соединенных Штатах представление о женской испорченности связано с латино-католической культурой. Американский же фольклор (как и, впрочем, классическая

[10] Хаксли О. Смеющийся Пилат.— «Свобода угнетать: Писатели Англии о США». М., 1986, с. 209.

[11] Безжалостная прекрасная дама.

[12] Джонс Г. Европейский фон.— В кн.: «Литературная история Соединенных Штатов Америки», т. 1. М., 1977, с. 48.

литература) преисполнен духом домашности, семейной добродетели женщины. Она крайне редко кокетлива или утончена. Чаще изображается смелой, решительной, предприимчивой и, как правило, труженицей.

Действительно, вряд ли утонченными можно назвать характеры Эгнес Гобсон, быстрее любого мужчины скакавшей верхом на лошадях, или мисс Мот, поджегшей свой дом, чтобы уничтожить расположившихся в нем оккупантов. А объявленная ведьмой Грейс Шервуд из штата Вирджиния так хорошо плавала, что умудрилась выплыть со связанными руками с самой середины широкого пруда. У Матушки Кэт было очень много достоинств: она обладала дерзкой храбростью, недюжинной силой (вынесла в бельевой корзине легендарного генерала Худа из тюрьмы) и кроме того могла, как никто другой, стирать и гладить офицерские рубашки с рюшами и оборками.

Хозяйственной сметкой и деловитостью в американском фольклоре наделяются не только люди, но и животные.

Змей Леандр прекрасно владел азбукой Морзе и обучал ей всех гремучих змей, водившихся на берегу Биг-Блек-Ривер. И это еще не все. Он умел ловко обвивать половую щетку, выгибать спину и, поводя носом по полу, дуть, как настоящий ураган, сметая пыль («Прощай, Леандр»). А медведь Ассистент служил своему хозяину Гризли Гэсу из Вайоминга вовсе не для потехи. Он работал охотником, вбивал столбы в землю, разводил костры, складывал аккуратно, крест-накрест, дрова, ловил рыбу и делал еще многое другое («Гризли Гэс и Ассистент»).

Под стать сказкам, историям, легендам, герои которых совершают дерзкие подвиги, изобретают, в поте лица трудятся, и американские народные песни, прежде всего, связанные с периодом освоения Запада. Таков, например, цикл песен о море, реках, имитировавших своим ритмом трудовой процесс; морские рабочие песни такого ритма получили название шанти. Известны четыре типа таких песен: связанные с рывками («Трави, Джо»), «фалловые» («Джони Виски», «Сбей его»), с протяжным хором и раскачиванием («Святая Анна», «Шенандоа») и «баковые песни» («Золотая суета», «Конституция и Воительница»).

Строительство каналов создало свой особый фольклор. В песнях рассказывалось о рытье траншей, опасностях плавания по ним. Особенной популярностью пользовались песни строителей пятисотмильного канала Эри. Одну из песен этого цикла «У меня был мул, его звали Сол» известный писатель и поэт Карл Сэндберг назвал «песней волжских бурлаков в Америке»[13]. Подобно ковбойским, песни гребцов различных видов лодок — шестовых, килевых, рулевых плоскодонок и др., лоцманов, причальных рабочих, морских и речных пассажиров носили сугубо локальный и профессиональный характер — большинство из них рассказывали о тяжести труда и быта этих людей.

К ним примыкали песни плотогонов Висконсина, у которых был свой собственный герой — Джонни Виски — силач и умелец. По роду своей профессии он часто сталкивался с лесорубами, среди которых у него был друг Пол Серый Волк — герой, также имевший немало достоинств. У него между глаз укладывалось сорок две рукоятки топора и пачка жевательного табака.

Американские моряки создали своего героя Старину Вдольшторма. Этот славный моряк и китобой, имевший четырнадцать морских саженей роста, плавал на «Путеводном», который оказался слишком большим судном, чтобы развернуться в Северном море.

Строительство железных дорог породило цикл баллад, задававших ритм для молота и кирки. У горняков были свои песни, сдобренные кельтскими традициями. Лучшие из них появлялись в богатом антрацитом районе, где жили ирландские и уэльские иммигранты. Шахтеры пели о своем тяжелом труде в популярных песнях «Пэт Долан», «Томас Даффи», «Мой любимый — это мул из шахты» и других.

Если открыть сборники негритянских песен (в том числе и современных), среди которых по силе эмоциональной выразительности и богатству ассоциаций спиричуэлс не имеет себе равных, то и в них можно обнаружить множество трудовых песен.

Слагались песни и о Поле Баньяне. Известно несколько песен второй половины XIX века, прославлявших его незаурядную силу и трудолюбие.

...Лишенный привычной для нашего читателя сказочности, американский фольклор, возможно, покажется российскому читателю слишком трезвым и приземленным. Американский же писатель находит в нем много интересного и поучительного для себя. Возможно, признав такие жизненные ценности, как деловитость, бережливость, уважение к своему и чужому труду, хозяйский подход к делу, мы лучше поймем героев американских сказок, легенд и песен.

---

[13] «Литературная история Соединенных Штатов Америки», т. 2. М., 1978, с. 254.

Татьяна Окуневская

Татьянин день

22

Война. Теперь уже настоящая, с немцами. Все куда-то колыхнулось, двинулось, заметалось, понеслось. Семь часов утра, только что позвонил из Москвы Борис, а я только что вошла в номер. У нас была ночная съемка, и когда мы вышли со студии, где-то очень далеко слышали то ли канонаду, то ли рев самолетов, подумали, уж не землетрясение ли опять.

Борис уже мобилизован. Домой не вернется. Взволнован очень. Уйма наставлений. Он переаттестован из командира в политрука. Все журналисты-командиры переаттестованы в политруков. Никогда Борис таким не был, даже голос совсем другой. На польскую войну он уходил припеваючи, финская была уже настоящей, нас хорошо потрепали, несмотря на всю нашу «мощь», и Борис вернулся растерянным, но больше похожим на мужчину. Сейчас в его голосе нет энтузиазма, есть страх, он по проводам приполз и ко мне.

Без стука влетел Луков, на сей раз безумный не от любви, а от страха. Страх в глазах, в словах, его большая жирная фигура сотрясается. Ему позвонил Борис и сказал, чтобы он немедленно отправил меня домой в Москву, любым способом, любой ценой. Неужели все окружающие меня мужчины окажутся такими потерянными трусами? Неужели начнется паника?

Вши. Омерзительные, белые, хуже крыс, они везде, начался сыпной тиф. Ташкент, как насосавшаяся пиявка, вот-вот лопнет — некуда больше селить, нечем кормить. Я без военного аттестата Бориса, он пропал без вести. Ни денег, ни квартиры, ни еды, живем в подвале без единого окошка, в узбекском дворе. Я получаю зарплату по фильму «Пархоменко», но что она значит для рынка, если молоко для девочки стоит 300 р. за литр — это четверть моей зарплаты.

Нас теперь четверо. Меня нашла мама Бориса — Елена Борисовна. Она жила с младшим сыном в городе Запорожье, и так я и не поняла, как получилось, что когда немцы вошли в город, сын остался на работе, а она побежала из дома к железной дороге и попала на какую-то отходящую платформу. Переспрашивать не стала, потому что она рассказывает точно так же, как и Борис, и понять, «где Киев, где макароны» невозможно. Откуда-то узнав, что я в Ташкенте, она начала пробиваться ко мне. Путь ее страшен: на юг через Каспийское море, через Туркмению, два месяца голодная, немытая, во вшах. Долго мы с Мамой ее отмывали, отчищали, приводили в чувство. Сейчас она немного пришла в себя.

Живем на студийные пайки, которых добился Луков, и на «затирухе» — вода с хлебными крошками, с невидимой картофелиной. Ездить за этой затирухой нужно в студийную столовую в старый город полтора часа. Жара нестерпимая. Моих спасает этот самый подвал, из которого они носа не кажут.

Самое невероятное, странное, что мама Бориса оказалась еврейкой, совсем темной, из местечка, со смешным акцентом. У ее родителей была какая-то палатка, а отец Бориса из семьи выкрестов кантонистов, и поэтому у Бориса русская фамилия. Невероятно, странно — почему Борис скрыл от меня это, зачем? Он же знает, что я отношусь к людям не по национальности, а по их достоинствам, и как он не боится лжи? Неужели он думал, что я никогда об этом не узнаю? Опять «вспышка магния», высветившая его нутро.

Многое еще я узнала, поняла. Елена Борисовна на все мои приглашения приехать к нам в гости в Москву ни разу даже не поблагодарила, оказывается, Борис об этих приглашениях не писал ей, а писал, что пока нет возможности познакомиться с новой невесткой, оказывается, старший сын Елены Борисовны, о котором Борис никогда не рассказывал, был в Донбассе, где они тогда жили, комсомольским вожаком, его в тридцать седьмом году арестовали и расстреляли, и неприятности у Бориса тогда, когда он исчез после ареста Баби и Папы, были не, как он мне сказал, из-за

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 8.



ордена «Знак Почета», который он потерял в кутеже на пароходе, а из-за брата, и теперь, когда я многое понимаю, удивлена, как он выскользнул сухим из этой ситуации, не будучи даже исключенным из партии. Оказалось, что отец Бориса не был гримером, по версии Бориса, а парикмахером и умер от пьянства. Зачем для меня, для жены, вся эта ложь? А может быть, и своей партии он так же лжет, а меня не считает своим другом и боится, что я могу его выдать?.. Когда Елена Борисовна поняла, что Борис о многом мне лгал, закрылась, как улитка, и больше ничего не рассказывает. Она умная, скрытная, как Борис, сухая, недоверчивая, за мной молча наблюдает, и так мне ее жалко. Из трех сыновей нет ни одного. Стараюсь ее согреть, уверяю, что Борис жив, что он попал в окружение, что все будет хорошо, и сама в это искренне верю, я не представляю себе Бориса воюющим смельчаком.

Город являет миру нечто безобразное, какую-то сплющенную эмиграцию. Забыто про войну — рвем, достаем. Если бы не Луков, мы бы пропали — при гнусном характере, при том, что он обожает лесть и за лесть может сделать что угодно, даже тех, кто не льстил, не бросил и всю группу привез в Ташкент. Я бы точно пропала, почти у всех есть мужья, а если не мужья, то такие характеры, которые ничего не уступят, а я осталась на зиму без дров, в сыром подвале. Луков через студию достал ордера на дрова, получила и я ордер. Наняла за вещи ослика с тележкой и приехала на склад. Что там творится! Крик, ругань, чуть не драка, не могу, не могу я влезть в эту толпу интеллигентов, которые убивают друг друга за полено. Умолила узбека с осликом подождать, молча встала в очередь, дождалась, протягиваю ордер: «Ваши дрова только что получил сценарист Спешнев, бегите к нему, вон он накладывает их на грузовик...» Подбегаю к Спешневу, сказать от волнения ничего не могу, он нагло смотрит на меня: «Луков отдал ваш ордер мне»,— а ордер я так и держу в руках. Я должна спасти своих от холода, я должна вырвать у него поленья, а я стою как вкопанная в землю, ошалевшая от его наглости, брызнули слезы из глаз. Спешнев же знает, что я одна, что у меня семья, что Борис на фронте. Потом на студии был скандал, Луков ударил Спешнева, потом все забылось, а я не знаю, что я буду делать в этом сыром подвале без дров.

А сама студия?! Убожество! В старом городе, три сарая, огороженные глинобитной стеной. Ничего нет, и если бы Луков не взял из Киева наши костюмы, фильм мы кончить не смогли бы, но коней было взять невозможно.

Мой Марс! Киев уже бомбят, прибегаю в конюшню прощаться, целую, реву, он понимает, что я прощаюсь с ним, дрожит, смотрит мне в глаза, тычет мордой в лицо, успокаивает меня. Господи! Господи! Сделай так, чтобы бомба не попала в конюшню, пусть даже немцы возьмут его под седло.

Снова, как в «Пышке», съемки ночью, днем нет электроэнергии, да еще распоряжение из Алма-Аты снять короткометражный фильм для фронта, как бы подарок фронту, параллельно с «Пархоменко» и очень быстро. Так как мы эвакуировались первыми, то попали в Ташкент, а весь кинематографический Уолл-стрит, как я его прозвала, хозяева кинематографа, мастера, снимающие своих жен, и все начальство прибыли в Алма-Ату. Так что мы получились, как бы на отшибе от всех. Фильм называется «Ночь над Белградом», я играю диктора в радиостудии: в городе фашисты, студию занимают партизаны, отстраняют меня от микрофона, читают воззвания к народу, быстро уходят, а я, воспользовавшись свободным микрофоном, пою гимн партизан, врываются фашисты, убивают меня. Конечно, очень волнуюсь, я никогда не пела с оркестром. Кроме того, для заучивания мелодии Луков дает три дня, а я пою на слух, хорошо, что у Мамы абсолютный слух, нам певица напела мелодию по нотам, и мы с Мамой ее заучиваем. Бог послал мне первоклассного музыканта со своим оркестром. Это польские евреи, бежавшие от Гитлера в так называемую «польскую войну», тогда у нас оказались два джазовых оркестра: Генриха Варса и Эдди Рознера, и так как свои джазовые оркестры были уж совсем провинциальными, то оба эти оркестра быстро завоевали славу. Бежали тогда из Польши и кинематографисты, и мы тоже их приняли и распределили по студиям Союза. Тогда-то мы их с барского стола приняли, а теперь, убегая сами, их бросили, и все они, как и Елена Борисовна, во вшах, в голоде, сами добрались до Ташкента. Генриху Варсу лет сорок, умный, интеллигентный, милый человек. Я ему сразу сказала, что никогда не пела с оркестром, и он терпеливо возится со мной. Дрожа, начинаю потихонечку репетировать с оркестром.

Волнуюсь и по поводу сыпного тифа. Если я заболею, мои пропадут, и Елена Борисовна придумала, чтобы я надевала черно-бурую накидку, когда вхожу в трамвай или в общественное место, это в сорокаградусную-то жару, но это выход, выход потому, что вши заползали в мех, и Мамы их там находили. Они так смешно обыскивают мех, как будто ищут в голове.

Я сама укус не почувствовала, но Мамы сразу увидели на шее большое красное пятно, и нашли вошь. Тиф начинается на двадцать первый день. Делаем вид, что забыли про укус, что не ждем этого двадцать первого дня. На двадцать первые сутки у меня взлетела температура, меня тошнит, мне плохо. От своих скрыла, мчусь в больницу, и когда доехала и вбежала — все прошло. Вот тебе и психика!

Что дрова? А еда? И понесла я свои вещи, только что приобретенные в том же Киеве в комиссионных магазинах, еще и ненадеванные,— на рынок менять на продукты, и за английское платье дали три килограмма муки. Ура! Мы спасены! А дальше... Что дальше, когда кончатся вещи из чемодана? А вещи эти впервые в моей жизни — красивые, заграничные, дорогие, так их жалко отдавать, я же еще и не успела поносить красивые вещи, негде было их доставать да и не на что. И вдруг в Киеве в комиссионных магазинах появились эти вещи из «освобожденных» Польши и

Прибалтики. Бегали по комиссионным все, и Петя Алейников, и Боря, и Борис Андреев, и Луков, очень они хотели меня одеть — доставали деньги, брали в долг, а потом заставляли примерять и любовались ими, а я впервые поняла чувство хорошо одетой женщины. Так мечталось поносить их, а теперь, завязав в узелок, несусь с ними на базар. Единственно, что узбеки не схватили у меня,— черно-бурую накидку, они не понимают, зачем она, и теперь эта накидка спасает меня.

Прибыли первые эшелоны с ранеными. Я пошла их встречать, а что еще можно сделать для войны здесь, в этом эмигрантском аду... Я сломалась — я ничего не могу: ни бегать на рынок, ни ездить за затирухой, ни сниматься, ни разучивать песню. Я ничего не могу. Я спряталась от своих под каким-то чахлым деревом и сижу там, сижу, сижу, сижу... Война перед глазами, рядом, подошла вплотную... Забыть невозможно счастливые глаза этих развороченных страданием, нестерпимой болью раненных мальчиков, счастливые от того, что они навсегда «оттуда», что они ничего «этого» больше не увидят, их рассказы.

Сразу же после последнего дня съемки «Пархоменко» я вылетаю на фронт, я должна быть там и нигде больше.

Вышла на экраны и уехала на фронт «Ночь над Белградом», второе рождение моей «звездности». На улицу выйти невозможно, целуют незнакомые люди, песню распевают на улицах. А могло этого и не быть. Перед самой сдачей фильма и к нам наконец пожаловал могиканин из кинематографического Уолл-стрита — режиссер Михаил Ромм со своей женой артисткой Кузьминой, пожаловал в качестве художественного руководителя студии, заменив на этом посту режиссера-узбека. Некрасиво это, но так сделали. Ромм тут же потребовал у Лукова показать материал «Пархоменко» и готовую «Ночь». Похвалил и материал, и фильм, но сказал, что мой эпизод в «Ночи» надо вырезать. Луков вызвал меня на студию и с пеной у рта рассказал об этом. Луков все-таки не Садкович, человек творческий, понял, что здесь пахнет чем-то нехорошим, тем более что Ромм меня фактически и открыл, и что без моего гимна в фильме вообще нечего смотреть. Тогда Луков вызвал из Новосибирска, где было в эвакуации наше министерство, художественного консультанта, который без единой поправки фильм разрешил, а когда Луков заикнулся о том, чтобы выбросить мой эпизод, он посмотрел на Лукова, как на сумасшедшего, и задал вопрос: «Что же тогда остается там смотреть?». И это все, когда за окнами бушует война.

Все, что я могу сделать здесь, это в госпиталях петь. Без музыки, а капелла. Кроме песни из «Ночи», которую раненые слышали, я пою по палатам все, что знаю, даже Вертинского, и читаю стихи. Мамы недовольны, боятся, что я могу заразиться.

Варс обжился, обрел былую славу, начал работать, на его концерты ломятся, и он вдруг пригласил меня в свои концерты, объявленные в Доме офицеров. Я должна выходить последней и спеть этот самый гимн из «Ночи». Как мы с Варсом уцелели? Зал стонал, кричал, хватал меня за платье, не отпускал со сцены, на каждом концерте мы бисировали и бисировали. А потом жена Варса Елижбетка, очень смущаясь, заговорила со мной о том, что мы с Варсом без оркестра смогли бы выступать на фабриках, в учреждениях, в обеденные перерывы или прямо в цехах за продукты. Он будет петь свои польские песенки, а я «Ночь». Резануло, но виду я не подала и с благодарностью согласилась. Ах, какое это пришло спасение — я стала приносить домой то сахар, то макароны, то консервы, а один раз с кондитерской фабрики даже конфеты «подушечки». Самое, самое смешное получилось с ташкентским мясокомбинатом: всегда, прощаясь, нам вручали довольно тяжелые пакеты, и здесь тоже вручили, раскрываем... а там кости! Костный бульон — это тоже праздник.

Подходит ко мне на студии какой-то странный молодой человек, неприятный и говорит, что меня вызывают в КГБ в таком-то часу, в такой-то кабинет и чтобы я никому, повторил, никому об этом не говорила, поэтому они и не вызвали меня повесткой.

Неужели что-нибудь о моих?! Неужели нашлись?! Главное о Левушке, пропал и он. Сразу после начала войны перестали принимать посылки, и Тетя Варя прибежала с Лубянки черной — Медвежья гора на границе и всех заключенных расстреляют. Я в это не поверила, потому что там в лагерях тысячи, если не десятки тысяч, это рабочая сила. Но порешили Тете Варе не ехать со мной в эвакуацию, а остаться и ждать известий дома, иначе потеряется связь. Открытки от нее из Москвы отчаянные, куда она ни пишет запросы — ответа никакого.

КГБ. Зарешеченный, двухэтажный особняк, на меня уже выписан пропуск. Вхожу. Навстречу встает какой-то офицер, на вид большой начальник, в знаках отличия я ничего не понимаю. Аккуратный, подтянутый, даже интересный, похож на офицера, приветлив.

— Здравствуйте, Татьяна Кирилловна! Тата, как вас зовут близкие...

— Здравствуйте.

— Вы удивлены, что мы вас вызвали?..

— Нет, я так надеюсь, что что-то выяснилось о брате, Бабушке, Папе...

— А разве они у вас арестованы?..

— Да.

— А я не знал, мы, конечно, поможем их разыскать, но сейчас речь пойдет о вас...

Вглядываюсь в него, он чем-то противен: русский, светлый, в глазах блудливое, наглое, фальшивое.

— У вас такой успех, на улицах распевают вашу песню, поздравляю вас, это талантливо... Вы могли бы оказать нам небольшую услугу... все-таки мы русские в чужой стране... к вам хорошо относятся на студии, доверяют вам свои тайны... вы могли бы помочь нам предупредить какие-то выпады против нас, какие-то настроения...

— Я не общаюсь с узбеками.

— Не обязательно с узбеками, русские тоже разные бывают, в их головы не влезешь...

— Вы хотите, чтобы я стала стукачкой?

— Ну, ну, ну, зачем же так уж...

Он искренне рассмеялся.

— Откуда у вас такие познания в жаргоне...

— Я была в лагере на свидании с братом.

— Ах вот откуда! — Черствым голосом: — Настоящему гражданину совесть должна подсказать помочь нам в такое тяжелое время, как война...

— Чем?! Доносить на своих друзей, близких!

— Ну, ну, ну, зачем же быть такой агрессивной, вы же мягкая, красивая, молодая, талантливая женщина, никому и в голову не придет, что мы с вами связаны... у вас все впереди, я понимаю, что у вас есть основания быть настроенной против нас из-за родителей, но это несправедливо, мы можем быть вам друзьями, к вам-то мы относимся хорошо, вы нас знаете с чьих-то чужих слов. Мы рискуем многим, работая на отечество, и вас просим быть не стукачкой, как вы сказали, а просто, если вы что-нибудь заметите вредное нашему обществу, сказать нам, никто знать об этом не будет. Кроме того, на вас семья, видите, что у вас получилось без защиты со сценаристом Спешневым из-за дров, а мы все-таки в более благополучном положении в быту...

Я начала звереть.

— Ну, ну, ну! Я не требую от вас ответа сейчас, вы подумайте обо всем, и через несколько дней мы увидимся еще раз.

Молчи. Молчи. Беги. Скорей! Беги. Вылетаю ошпаренной. Что я наделала! Что я наделала! Что я наговорила! Безумная! Я должна была сделать вид, что этот разговор для меня пустяковый! Папа, Папочка, он же говорил мне, что язык мой, враг мой! Гнусность! Подлость! Как они смеют! Неужели они подумали, что я могу быть стукачом. Что же это такое! Что делать! Что теперь может быть! А я не пойду больше к ним. Что тогда будет?! Не пойду, и все!

Потекло томительное ожидание. Надо взять себя в руки, Мамы заметили, что со мной что-то происходит, беру себя в руки.

На сей раз меня у ворот нашего двора ждал тот же молодой человек, который подходил ко мне на студии, теперь он в обыкновенной военной форме, как все фронтовики.

— Сергей Александрович решил не вызывать вас официально, а распорядился привести в частный дом.

Идем молча. Разрываюсь в догадках. Этот Сергей Александрович не понял, что тратит на меня время зря. Этого никогда не будет.

Особняк, окна плотно завешены, нет даже намека на свет. Этот молодой человек открывает дверь английским ключом. Когда он открыл внутреннюю дверь, ударило в лицо веселье, свет, много людей, женщин, накрытый стол, все пьяны. На нас никто не обратил внимания, и только когда кто-то узнал меня, начали приветствовать, но как-то странно, как будто мне здесь не место. Спутник подвинул мне стул.

— Меня зовут Леней... садитесь вот здесь.

Озираюсь — никакого Сергея Александровича нет, в огромной комнате одна молодежь, кто в штатском, кто в военном, женщины совсем девчонки и явно невысокого пошиба. Этот «Леня» действительно противный, каким и показался мне на студии, наглое лицо и глаза, точно такие же, как у Сергея Александровича, мне двадцать семь лет, он немного младше меня, уже ожиревший. Начинает накладывать мне на тарелку еду, наливать вино.

— Немедленно объясните мне, что происходит?!

— Я пригласил вас лично на нашу вечеринку, никакого Сергея Александровича, как вы понимаете, здесь не будет, я хочу приобщить вас к нашему миру, чтобы вы нас не пугались, здесь все хорошие ребята, и я в том числе.

Он осклабился, я увидела, что он пьян.

— Это что, задание Сергея Александровича?

— Нет, это моя инициатива!..

Задыхаясь, встала. Спокойствие. Спокойствие.

— Выведите меня отсюда!

— Ну уж нет! Раз вы сюда пришли, уйдете, когда я этого захочу!

Меня спас Бог: в сенях прогремели выстрелы, девицы завизжали, все повыскакивали из-за стола, кинулись в сени. Я в общей сутолоке выскочила на улицу, через минуту за мной погнался «Леня» и начал громко угрожать, что он в меня и выстрелить может. Ни этого «Леню», ни «Сергея Александровича» я в Ташкенте ни разу больше не встретила.

Жив! Сегодня узбечка прибежала и принесла «Правду» с корреспонденцией Бориса. Елена Борисовна ожила, стала выходить во двор из нашего подвала подышать воздухом. Ждем вестей.

Кончаем «Пархоменко» и вообще остаемся без какой бы то ни было зарплаты — узбекская студия не может нас взять на свое содержание, тем более артисток. «Узбекфильм» снимает одну картину в год, в которой нет ни одной русской женской роли.

Общими усилиями находят выход: создать при студии театр, это значит штат, это значит зарплата.

Теперь началась битва за художественное руководство театром, две кандидатуры, два конкурента — Ромм и Луков, все были убеждены, что будет назначен Луков, поскольку Ромм художественный

руководитель студии, но тем не менее Ромм назначил художественным руководителем театра... Ромма и сразу выбрал американскую пьесу с замечательной женской ролью, на которую назначил артистку Кузьмину, свою жену, а я получила вторую роль, совсем не своего амплуа, и мне ее будет трудно сыграть — как в Горьком жену Шадрина. Но в этой круговерти все становится неважным.

Выхожу из нашего подвала со своей чернобуркой, чтобы ехать на студию, и вижу — в конце длинного двора, у ворот, военный о чем-то расспрашивает соседей. Бросаюсь к нему. Плачем оба. Когда опомнились, Борис ошалело смотрит на мою чернобурку. Потом внимательно заглядывает мне в глаза, не помешалась ли я, и мы хохочем от счастья.

Бедные фронтовики, они, конечно, не должны приезжать в тыл; после крови, тысячей смертей, после позорного отступления Ташкент поразил Бориса. Поразила наша животная борьба за жизнь, потеря человеческого, достойного, ничтожность существования! А тут еще при Борисе прибыли первые вывезенные из Ленинграда. *Те* остались защищать Ленинград, а эти... режиссер Герасимов все с той же своей женой красивой женщиной, плохой артисткой Тамарой Макаровой, щеголяют по Пушкинской в роскошно сидящем на них новеньком обмундировании, а тут же на тротуарах сидят, лежат беспризорные дети во вшах, в тряпье, страшные, их выплевывают и выплевывают эшелоны. Еще тогда, когда я снималась в «Горячих денечках», эта пара производила неприятное впечатление — холодные, себе на уме, умеющие приспособиться к чему угодно,— они тоже ленфильмовские уоллстритовцы.

Борис добился комнаты в четырехэтажном европейском доме на Пушкинской и перевез нас, это бывшая академия наук Узбекской республики, которую освободили для эвакуированных ученых. Теперь Мамы мечтают о нашем темном подвале, здесь два огромных окна смотрят прямо на солнце, и в пик жары мамы заворачиваются в мокрые простыни и лезут почему-то именно под кровати. Борис добился и повышения на одну лесенку ранга пайка. Оформил свой военный аттестат, так что я теперь «кум королю».

Говорить с Борисом о войне бессмысленно, или ничего не скажет, или так скажет, что до истины не докопаешься. Коротко бросил, что отступление было страшным, бежали, бросая все — танки, орудия, людей,— до самого Ростова, чудом не попали в окружение.

Маму встретил удивленно, но безразлично, не смутившись за ложь о ней, которую он считает нормальным явлением.

Когда я заикнулась о фронте, заволновался — ни в коем случае, сослался на семью, что никакие артистки на фронте не нужны, не пойду же я медсестрой, это хождение в народ очаровывало в Севастопольскую войну, в первую мировую, а сейчас ни к чему.

Привез поразившую меня весть: при первой же бомбежке Москвы бомба попала в ЦК партии и убит Афиногенов, заехавший туда на несколько минут по делу. Убито прекрасное, светлое!.. Что же будет теперь с его женой-американкой, с двумя девочками в чужой стране.

Присутствие Бориса десять дней — мгновенье, осталась горечь, горечь, которая жжет непониманием происходящего. Что же это такое?!! Как же так?!! Лозунги «Враг будет уничтожен на его же земле», «Самые могучие», «Самые сильные», «Ни шагу назад», а когда немцы были под Москвой, у меня появились седые волосы.

О КГБ Борису не сказала — зачем же ему везти эту тяжесть на фронт.

Начались репетиции американской пьесы, возмутительно не имеющие никакого отношения к тому, что творится в стране, и весь Уолл-стрит ставит фильмы для своих жен, нимало не считаясь ни со зрителями, ни с успехом, ни со временем, ставят — и все, тем более за счет государства. У Кузьминой ну совсем ничего не получается, она, как все наши чисто кинематографические актеры, не умеет разговаривать. Ромм это видит, внутри сердится, понимает, что это моя роль, но вида не подает, а без героини пьеса разваливается, и в меня вселился бес: я должна сыграть отлично свою роль! И получилось, что я героиню совсем заиграла — хоть выкидывай мои сцены. Пришел на репетицию Луков, захихикал и сказал мне: «Молодец!» Громко он это сказать не может, он зависит от Ромма.

Дети-беженцы, сироты так и валяются на тротуарах, на скамейках, узбекам не под силу построить столько детских садов, приютов. У интеллигенции наконец вспыхнуло чувство долга — и решили снять огромный оперный узбекский театр и сделать несколько благотворительных гала-концертов — балов. Назначили баснословные цены за билеты, но ведь деньги теперь ничего не стоят, я знаю по себе: я пристрастилась к покеру, играем у нашего звукооператора, на столе куча денег, а фактически я играю на бутылку водки, которую получаю в пайке и которая на рынке стоит двести-триста рублей.

Лихорадочно готовимся к концертам. Я должна петь с оркестром Варса в конце второго отделения свою «Ночь», а в антракте продавать в фойе цветы, по ценам, которые сама должна называть.

Первое отделение — смешная, фарсовая пьеса, в которой участвуют все звезды, находящиеся в Ташкенте. Пьесу написал Алексей Толстой. Я играю кинозвезду, а моего гримера играет комедийная прима Фаина Раневская; сам Толстой играет дворника в белом фартуке, с бляхой; под гром аплодисментов и хохота подметает сцену там, где не надо; знаменитая Русланова поет остроумные, скабрезные частушки — фейерверк звезд и выдумки.

Слухи по городу от людей, которые проникли на репетиции, да и каскад имен сумели сделать аншлаги на все десять концертов; а мы от жадности стали скорбеть, что не назначили цены на билеты еще выше.

Торжественный день премьеры. Я в очень красивом, последнем вечернем платье, из алого панбархата, уцелевшем у меня потому, что узбеки не носят длинных европейских платьев.

Первое отделение — на ура. Жду цветы, которые я должна продавать в фойе. Несут громадный лоток, протягиваю к нему руки и от волнения не могу его взять... пармские фиалки! Пармские фиалки моей первой съемки, пармские фиалки цветущего, еще довоенного Киева... они опять пришли ко мне... таинственный круговорот жизни... зарываюсь лицом и вдыхаю, вдыхаю...

Выхожу в фойе. Справа мальчик с лотком, слева девочка с сумочкой для денег. Толпа, разодетая, как на празднике, сияют ордена, звезды фронтовиков, их теперь в Ташкенте много — вырвались к семьям, к родным, просто опомниться от войны. Слушаю комплименты, излияния! К лотку потянулась первая рука — оцениваю... молодые, красивые, у него золотая звезда на груди, явно не муж и жена. Он берет букетик с сияющей зубами улыбкой:

— Сколько я вам должен?

Не моргнув глазом:

— Сто рублей.

Секундная пауза обалдения, но улыбка не дрогнула, все-таки Герой Советского Союза достает из пачки сто рублей.

И так через все фойе. Сумочка уже набита деньгами. Я, конечно, совсем уже обнаглела — муж не муж, жена не жена, сто рублей, и все тут. На следующем концерте буду идти по фойе быстрее, и надо приготовить два лотка.

Когда я за кулисами вывалила на стол деньги и рассказала, что я проделывала в фойе, от счастья прослезились, а все вместе оказалось суммой для двух детских домов.

А на студии Ромм прекратил репетиции и взял другую пьесу, где Кузьмина опять играет главную роль, а я не получила никакой роли. Ромм же знает, что я могу остаться без пайка и зарплаты, не будучи занятой в пьесе. Он решил забыть, что он мой «первооткрыватель». Тогда в «Пышке» он пророчил мне будущее и хорошо ко мне относился, правда, тогда он не был женат и решил действовать, как Бульба: «Я тебя породил, я тебя и убью!» Поистине пути твои, Господи, неисповедимы!

Наконец-то вывезли из Ленинграда Анну Ахматову. Она не разгуливает по главной улице Ташкента в роскошно сшитом обмундировании, а тихо помещена в какое-то общежитие. Разузнаю, что это общежитие эвакуированных из Москвы писателей-антифашистов всех рангов и национальностей, но в основном немцев — они у нас в Советском Союзе с момента прихода Гитлера к власти.

Нас несколько человек, захотевших выразить Ахматовой свои чувства. Находим общежитие, приходим. Ташкентский двухэтажный барак. Нам показывают куда-то под лестницу. Действительно, треугольник под лестницей отгорожен театральной, чуть ли не из парчи занавеской, за которой уместилась кровать, тумбочка и... Она! Порода, духовная интеллигентность, так принимать можно только в собственном дворце.

В разгар нашей беседы, ее жгучих рассказов о блокадном Ленинграде прямо над головой «взорвалась» граната, покатился по ступеням лестницы танк, раздались крики на всех языках...

Мы повскакивали с кровати, на которую нас усадила Анна Андреевна, а она с божественно спокойным лицом, посмотрев наверх, таким непередаваемым божественным взглядом, поправив свою божественную челку божественным жестом, произнесла:

— Если это антифашисты, то какие же тогда фашисты?!

Скандал набирал высоту, мы вышли на улицу Анна Андреевна прощаясь с нами, с таким же божественным спокойствием сказала:

— Хоть бы испортился этот бак для белья, а то они его через день сбрасывают с плиты...

Так хочется проникнуть, постичь духовный мир этого человека, поэтессы, женщины...

23

Тянутся наши омерзительные будни. Карты меня не спасают от тоски, от подвешенного в воздухе состояния. Пить я не умею, не пью. Поклонников уйма — роман заводить боюсь, а вдруг тогда что-нибудь случится с Борисом! «Пархоменко» кончили, фильм на уровне безвкусного, безграмотного, неинтеллигентного Лукова — смотрится, я ничего. Малюшка стала первоклашкой. Мамы здоровы. Еда есть.

А я схожу с ума! Я должна быть на фронте. Пропуск в Москву может достать только Борис, он категорически отказывается и даже угрожает, что, если я каким-нибудь образом появлюсь в Москве, он вышлет меня обратно в Ташкент.

Мне снится мое нежное, тихое, трогательное Подмосковье, наше Переделкино, наш Дом творчества и в нем немцы. Немцы гуляют вокруг дачи Афиногеновых. Снятся Баби, Папа, Левушка в темных грязных камерах, потом Левушка пропадает, а Папа и Баби бродят по голубому лесу, и это так страшно,— совсем-совсем голубому, и я не могу проснуться.

Что будет с Россией?! Срезанные под корень, погибшие в первой войне, в гражданской, в теперешней два юных поколения?! Разбросанный, разметанный, уничтоженный в лагерях народ... Срезанная голова у интеллигенции... Как сможет все это выдюжить Россия? На лицо Сталина смотреть не могу, на это тупое, бессмысленное лицо с подкожной звериной хитростью, а когда оно «доброе», оно такое глупое, что делается не по себе. Папа, Папочка, ты уберегал меня от политики, а теперь я тону в непонимании. Почему, почему русским народом правит этот ущербный грузин, почему не

японец, не француз, кто угодно?! А может, лучше будет, если придут к нам немцы... а может быть, Папа был прав, что было бы со мной, если бы мои глаза были раскрыты в семнадцать лет... если бы я знала, что до тридцать седьмого года было хуже, чем в тридцать седьмом — и голод, и расстрелы... может быть, сгорела бы на костре... подожгла бы себя...

Я опять притча во языцех — на сей раз из-за концерта, тоже благотворительного. Концерт должен состояться в том самом Доме офицеров, в котором я впервые вышла с Варсом на эстраду. Теперь это концерт, составленный из песен из кинофильмов. Петь «Ночь», которую уже поют грудные дети, неприлично, и я решила срочно разучить новую песню, да еще такую, которой у меня даже на слуху нет. Нет и Варса, он на гастролях в районе, а аккомпанировать будет знаменитый Квартет классической музыки имени Бородина.

Выучили с Мамой текст и мелодию, волнуюсь, жду репетиции и получаю ответ: «Отрепетируете за кулисами перед началом концерта». У меня раскрылся рот! Что же, они меня перепутали с Гали Курчи! Ну, уж такого я не ждала, но виду не подала и Маме ничего не сказала, чтобы у нее не было инфаркта... Сбежать... Заболеть...

Вхожу за кулисы, гомон, шутки, смех, в углу мой квартет с кем-то репетирует — скрипки, виолончель, смокинги. Сижу, жду. К квартету подбегают, что-то пропоют, смеются, убегают. Второй звонок, решаюсь, подхожу, солидный интеллигентный скрипач приветливо смотрит на меня, узнал.

— А, да, да, у вас песня из фильма «Таинственный остров»? У вас тональность ми бемоль?

— Извините, я на одну минуту...

Нашла глазами Лидию Андреевну Русланову, шепчу ей:

— Как выяснить, в какой тональности я заучила песню?

— Быстро напой мне.

Так же шепотом напеваю.

— Ми бемоль.

Подбегаю к квартету.

— Ми бемоль.

Третий звонок.

— Ну, тогда и репетировать не надо!

И двинулись к выходу на сцену.

Второй седой волос появился у меня там, за кулисами, в ожидании своего выступления.

Поднимаюсь по лесенке, иду, как на заклание, шаг, слышу аплодисменты, пою, чувствую, что сердце тоже начинает петь, голос льется, мне нравится петь под скрипки, это красиво...

Взяла последнюю ноту, гром аплодисментов, птицей вылетаю за кулисы, а там немая сцена из «Ревизора»: все стоят и смотрят на меня. Русланова бледная, как полотно.

Что? Что случилось, почему они не рады моему успеху?!! Русланова обняла меня.

— Ты, конечно, не понимаешь, что с тобой произошло, ты спела в правильной тональности, но на кварту выше. Изумленный квартет подладился под тебя, а мы замерли, ожидая, что с тобой будет на высокой ноте. Такую ноту может взять только Гали Курчи! Как иногда хорошо ничего не знать и довериться Богу! — и она сочно высказалась.

Начался повальный хохот, а меня теперь называют «квартой». Когда я Маме все рассказала и попыталась взять эту ноту, и мне, и Маме стало плохо.

Как когда-то к Охлопкову, вызывают в Театр имени Ленинского комсомола — Ленком — к художественному руководителю Берсеневу Ивану Николаевичу. Лечу.

Берсенев стал руководителем МХАТа 2-го, уйдя из дряхлеющего основного МХАТа. Я еще застала этот театр, я видела в нем два замечательных спектакля — «Человек, который смеется» и «Мольба о жизни». Их театр разгромили одновременно с нашим охлопковским и так же непостижимо глупо, как нас, слили с ничего общего не имеющим с нами по стилю Камерным театром — так Берсенева назначили художественным руководителем Ленкома. Это интеллигентный актер старой мхатовской школы, красивый даже в возрасте, хорошо сохранившийся, я его несколько раз встречала на улице в Ташкенте. Более того, в наших кругах восторгаются пожизненной дружбой и творческой, и человеческой — триумвирата: Берсенев, его жена героиня Софья Владимировна Гиацинтова и блистательная, острохарактерная артистка Бирман Серафима Германовна. Это уже театр в театре. Все трое заслуженно народные артисты, все трое занимаются режиссурой.

Я приглашена Берсеневым в театр на роль Роксаны в спектакле «Сирано де Бержерак».

Бегу домой, натыкаясь на встречных, ничего не видя перед собой. Но репетиции спектакля начнутся только в Москве, Берсенев добивается возврата театра из эвакуации.

Моя мечта о фронте сжигает меня. Как добиться пропуска? Как? Заговариваю со всеми, кто в этом что-нибудь понимает. Нет! Нет! И нет! Пропуск можно получить только через московское командование. И вдруг актер Кмит, рвущийся по каким-то своим делам в Москву, предлагает сделать шефский концерт на аэродроме. Приняли меня летчики с моей «Ночью» на «ура», и Кмит, воспользовавшись этим, уговаривает летчиков взять нас в самолет без пропусков.

Подлетаем. Москву бомбят, посадку не дают. И когда, наконец, самолет приземлился, летчики повели нас к командиру и сказали, что мы «зайцы», чтобы снять с себя ответственность. К счастью, командир видел «Ночь», нас не арестовали и не отправили обратно, а выпустили с аэродрома с временными пропусками.

И не боюсь я вас, Борис свет Леонтьевич, никуда вы меня теперь не отошлете, у меня есть тыл — мой новый театр.

Реву! Реву, как в горе ревут русские бабы. Стенаю. Причитаю. Бедная Тетя Варя не знает, что со мной делать, и такая она ласковая, как в детстве, и от этого не реву, а вою. Вою по нашим, о них ничего — земля разверзлась, и их поглотила. Вою по Тете Варе — она спит на каком-то коврике около батареи, которая еле теплится, мыться негде, голодная, состарилась. На скудные дары, которые я ей привезла из Ташкента, смотрит, как на чудо, не ест, оставляет мне. Вою по Борису — эта очередная «вспышка» высветила его душу до глубины. Ну, он мог не поехать со мной в лагерь к Левушке на свиданье; ну он мог рваться к своей карьере и ублажать свои желания; ну мог бесконечно, беспросветно лгать, где надо и где не надо, что угодно и как угодно,— но бросить Тетю Варю! Он забежал к ней сюда один раз, выпивший, принес банку консервов из военного пайка и исчез вообще. Исчез настолько, что она знает о нем только из публикаций в «Правде». Я написала ему на полевую почту и дала телеграмму в «Правду» о том, что буду в Москве. В нашей комнате на Калужской лопнула батарея, и в квартире каток, поэтому Тетя Варя и поступила сторожем в учреждение, которое хоть как-то отапливается. Тетя Варя говорит, что Борис на Калужской даже до того, как там лопнула батарея, ни разу не был приезжая с фронта. Где же он обитает? Где живет? Конечно же, он появится здесь... теперь... сейчас... стук... в дверях Борис.

Москва! Моя Москва! Застывшая в холоде, жалкая, оскверненная, оскорбленная, поруганная не немцами — нами. Бог создал сердце вместительным для горя, иначе бы оно разорвалось. Мой Никитский бульвар мертвый. По городу бродят, как зачумленные, одиночки. Грязь. Черные дыры пустых окон, а ночью город страшный, как после чумы.

— Окаянные, негодяи, мерзавцы, преступники, что вы сделали с Россией!! Вашего Сталина надо судить как уголовника! Как убийцу! Его надо расстрелять! Он истукан!

Борис больно рванул меня за руку и вытащил из номера в коридор.

— Тимоша, умоляю, успокойтесь, здесь в каждом номере встроены микрофоны, расстреляют меня и вас за такие разговоры в военное время!

— Ну, вы хоть объясните мне, что происходит: почему война неожиданна, когда ему было ясно, что она шагает по Европе?! Как могло случиться, что немцы были в двадцати минутах от Москвы?! Кто командует на фронтах? Деревенские парни, и если они талантливы, интуитивно, у них иногда что-то получается?! Зачем ваш Сталин перестрелял всех настоящих командиров?...

— Тимоша... Тимоша... тише... вы же... вы же... никогда раньше не интересовались политикой...

— Я не понимаю политики, презираю ее и презираю людей, которые в ней копошатся? Один командует, а вокруг клика все исполняющих приспешников! И они решают судьбу России! Они с Россией обращаются, как с девкой!

У Бориса дрожат губы — меньше всего я должна обращаться к нему с такими вопросами.

Мы живем в гостинице «Москва». Это огромная на целый квартал гостиница, построенная по европейскому образцу незадолго до войны в самом центре Москвы. Она для советских граждан, в отличие от роскошных дореволюционных «Метрополя», «Гранд-отеля», «Националя», «Савоя», которые сделались гостиницами «Интуриста», здесь тепло, светло, много людей — военных с фронта и не с фронта и нашей так называемой интеллигенции. У нас хороший однокомнатный номер, но вода чуть-чуть горячая только по субботам, и существовать в номере можно только в пальто. Отмыли, откормили Тетю Варю, она пригрелась около нас, ожила, защебетала.

Нам дают талоны, по которым, как в былые времена, официанты приносят в номер щи или суп из крупы с картофелем на первое и либо закуску в виде куска селедки с винегретом, либо кусочек мяса или рыбы на второе. Борис приказал при официантках ни слова не говорить, потому что все они сотрудники КГБ. Так молча, сомкнув уста, и сидим, смотрим, как он или она собирает на стол. Тетя Варя уже сумела пристроить свою электроплитку, с которой она с начала войны не расстается и умудряется готовить из военного пайка Бориса нечто вкусное, как например, жареные кильки в томате из консервов — если нас поймают, могут выбросить из гостиницы, пользоваться электроприборами категорически запрещено, но Тетя Варя все продумала и уверена, что нас не поймают. Правда, один раз мы застали Тетю Варю в глубоком расстройстве, она готовила к нашему приходу какой-то «деликатес», и несмотря на все ее предосторожности, запах пополз по гостинице. Раздался стук в номер. Тетя выбросила «это» вместе со сковородкой в открытую форточку... Какой восторг испытал прохожий от килек в томате у себя на голове!

Все, что происходит на фронте, в мире, в Москве, в миру,— в гостинице тут же известно. И я узнаю, что с моим приглашением в Ленком не просто.

Триумвират, придя в Ленком после МХАТа 2-го, был в шоке от культуры, от нравов театра. Ленком — это бывший ТРАМ — Театр рабочей молодежи. Он начался с рабочей самодеятельности. Рассказывают, что Бирман стало плохо, когда она увидела и услышала, как актеры ходят по театру на полную ступню, громко топая,— сами они ступают тихо, еле касаясь пола, да и многое еще они воспринимать не могли: в театре были талантливые люди, ставшие профессиональными артистами, обтесавшиеся со времен создания ТРАМа — эти триумвират приняли, но все остальные остались за бортом и творческих, и человеческих взаимоотношений с Тройкой.

В театре с самого его создания появилась подающая надежды Валя Серова, и так получилось, что мы с ней и ровесницы, и одновременно шагнули на сцену и в кино. Валя снялась в нескольких фильмах, стала «звездой», но без таких зигзагов, как у меня. А познакомилась я с ней давно, в юности, на необычном семинаре, который организовало Театральное общество. Из всех театров художественные руководители должны были выбрать на семинар артистку и артиста: талантливых, начинающих, молодых. Страсти разгорелись невероятные в ожидании выбора. И дело не только в том, чтобы попасть на семинар, но и в том, что это открытое, бесхитростное отношение художественного руководителя именно к тебе и, значит, твое будущее. Это еще и проверка самих художественных руководителей — нельзя было себя скомпрометировать и прислать на семинар не по таланту, а по корыстным соображениям, или собственную жену, или любовницу. Выбор молодежи во всех театрах большой, несмотря на то, что Охлопков сам пригласил меня в театр. Сейчас кажется, что большего счастья в жизни не было! Охлопков выбрал меня.

Семинар задуман так: никаких лекций, все «мастера», а для нас великие артисты Хмелев,



С братом Левушкой

Качалов, Рубен Симонов, Ильинский, Гоголева, Михоэлс, могли с нами делать все, что им заблагорассудится, заниматься, сколько они захотят, чем захотят, как захотят.

На открытие семинара пришли все *«они»* и все *«мы»*. Для знакомства мы должны показать сцену из сыгранных ролей и сыграть заданные *«ими»* этюды.

Валя показывала сцену из спектакля их театра «Бедность не порок» и всех очаровала. Женственная, ни на кого не похожая, обаятельная, хорошенькая, маленькая, изящная, с серыми, теплыми глазами, со взглядом обиженного ребенка.

Мы все перезнакомились и от счастья подружились. Семинар длился весь сезон, а потом мы расползлись по своим весям. Валя блистала у себя в театре, у меня что-то получалось в моем. Я снималась, она снималась, но конкретно встретиться нам больше не пришлось, начался разгром

моей жизни. И теперь именно с Валей история в Ленкоме. Что было в действительности, знают только Валя и Тройка. Разговоры же вокруг, что именно с Валей Тройка не сошлась характерами. Говорят, что у Вали вздорный характер, балована, малоинтеллигентна — все эти качества для Тройки неприемлемы. Более того, Гиацинтова по амплуа героиня и поэтому играет все главные роли, а Валя уже признанная героиня Ленкома.

Возникновение спектакля «Сирано» связано с творческой личностью Бирман — роль Сирано ее пожизненная мечта, ставить спектакль должен был Берсенев, Роксана — Гиацинтова. Но Берсенев все перевернул: сам играет Сирано, ставит Бирман, и вот с Роксаны-то все и началось. Гиацинтова уже с натяжкой играет молодых героинь, а Роксана — юная парижанка, красавица, в обнаженных туалетах. И все-таки Гиацинтова решилась. Начались репетиции, второго состава у Тройки не бывает, и Валя начала сама приходить на репетиции и сидеть на них, как теперь заведено в театрах. Одно это, мне кажется, могло вызвать у Тройки абсолютную неприязнь.

Война. Валя в эвакуацию с ними не поехала, а Гиацинтова все-таки играть Роксану побоялась, и Берсенев, воспользовавшись отсутствием Вали, решает от нее избавиться и приглашает меня на роль Роксаны, рассчитывая на то, что Валя «взорвется» и уйдет в другой театр.

Так ли все это, или не так, но вот в такой ситуации я встретилась с Валей в коридоре нашей гостиницы, она выходила из номера Кости, того самого начинающего поэта в Переделкино. Если Валя будет драться за Роксану... во-первых, я умею драться только с мальчишками, во-вторых, ведь справедливости ради это ее театр и у нее большее право. Чем все это кончится?.. Неужели я опять провалюсь в никуда. Но просто из милости я в театре не останусь.

Мне кажется, что такое же противостояние, как у меня с Валей,— у Бориса с Костей. Оба стали известными в войну: Борис в прозе, Костя стихотворением, Борис военный корреспондент «Правды», Костя — «Известий».

Для одной фронтовой газеты Борис придумал очень хорошую форму — он как бы обращается прямо к солдату словами о доме, о родине, обо всем, что может поддержать на фронте, и эти письма печатались потом не только во фронтовой газете, но и в «Правде».

Костя стал известен своим стихотворением, посвященным Вале. У них роман.

Я Костю не видела с Переделкино, и теперь, во взрослом состоянии, мы спокойно встретились, сделав вид, что не помним инцидента, происшедшего между нами. Мне кажется, что и Борис, и Костя карьеристы и их противостояние состоит в том, чтобы идти нога в ногу по этой лестнице. Между нами четырьмя замкнулся круг.

25

Завтра мой первый выезд на фронт, он еще совсем недалеко от Москвы. Завтра выезд в часть за 90 км. Борис меня одну не отпускает, сегодня специально приедет из своей части, чтобы ехать со мной.

За мной приехал «виллис» с офицером: и ведь только что он ехал сюда по этой лесной дороге, и вдруг истошный крик Бориса:

— Куда вы едете?! Ты что, не видишь?! Немецкие каски между деревьями! Почему не смотришь на карту!

Матерная ругань, голос Бориса, визгливый, женский, похож на его походку. Безобразная матерная ругань. Борис двулик — никогда за столько лет он не выругался при мне. Мат отвратительный, отборный. Стыдно перед шофером, стыдно перед этим сникшим молодым, из огня вышедшим лейтенантиком — он был таким веселым, он был так счастлив, что его послали за мной. Борис подполковник. Разворачиваемся и прямо по кочкам скачем на другую дорогу. Вот так, оказывается, все просто на фронте...

Борис был прав — я не нужна в этом аду. Не нужна потому, что я ничтожество! Жалкая фитюлька, не могущая принести этим людям даже маленькую радость! Грязные, измученные до отупения, они засыпают под мои поэмы, стихи, песни, и под «Письма товарищу», и под стихотворение Кости, и под «Ночь». Ташкент теперь вспоминаю, как солнечный рай, как все относительно, как забывается все плохое, иначе от «плохости» можно умереть, возненавидеть мир.

Ищу «Лубянку». Ее нет. «Лубянка» эвакуирована. Ничего добиться невозможно. Говорят, что при эвакуации пепел Лубянки затмил небо.

Переехали наконец выше двумя этажами в большой двухкомнатный номер, и Тетя Варя расцвела пышным цветом: появился и утюг, и кастрюлька, и какие-то баночки, здесь есть куда все это прятать.

Но главное не это — главное ее сердце, сердце русской интеллигентной женщины. Наш дом стал приютом даже для совсем малознакомых людей: и мои знакомые по фронту и Бориса, раз побывав у нас, приезжают к нам как в свой дом, привозят с собой друзей.

Радушная, ласковая, помолодевшая Тета Варя принимает всех, кто к нам постучится, даже если нас нет в Москве. Приезжают к ней на огонек черные, измученные люди и воскресают в ее руках, как от омовения в сказочном котле. Они для нее Левушки. Тетя Варя, победив в себе брезгливость, раскаленным утюгом выжаривает вшей из обмундирования, стирает портянки, неотстирываемые воротнички, чистит шинели, из военных пайков устраивает им пиры и укладывает спать в первой большой комнате на шинелях и сама с ними прикорнет на диванчике. А когда зазвонит будильник, первая в секунду

вскакивает, маленькая, быстрая, худенькая, и начинается настоящий спектакль побудки: и уговоры, и покрикивания, и наконец пытается поставить на ноги еще спящую громадину в чине подполковника или лейтенанта. Тут я не выдерживаю и убегаю хохотать в ванную комнату. Она так внешне похожа на Папу, что я иногда забудусь и смотрю, смотрю на нее, она вздрагивает, поднимет на меня глаза, понимает, и молча мы разговариваем друг с другом.

Из-за того что у нас в номере «второй фронт», я все знаю о войне лучше Генштаба. Немцы покачнулись, потеряли почву под ногами, откатываются к себе на запад с боями, дерутся за каждый хутор, за каждый кусок земли. Бои кровавые, и я плачу, когда объявляют, что наши вошли в такой-то город, не от радости — я вижу убитых, искалеченных, они собой, своей жизнью берут эти города. С концертами меня возят теперь только в тыл, и теперь меня здесь ждут. Уже пошла по фронтам «Ночь». Встречают восторженно.

А в Москве все потихоньку оживает, в домах затопили, с пропусками легче, и поползла, как тараканы, нечисть. Как эти люди чуют запах наживы, как знают, где можно извлечь для себя пользу,— спекулянты всех мастей, аферисты, военные, не побывавшие ни разу на фронте, какие-то «дамы» и невесть еще что, а уж потом хлынула интеллигенция. Привезли мне адресованные на ташкентскую студию письма с фронта. Одно разорвало сердце: юный противотанковый взвод вымолил у киномеханика мой кадрик из «Ночи», сделали фотографию, вставили ее в лафет пушки, и теперь они будут умирать за меня, все подписались именами и фамилиями.

Привезли весть о том, что декорации Ленкома уже грузятся и театр вот-вот прибудет в Москву. Валю давно не видела, а тут встретились у лифта. Она затащила к себе, Кости не было, теперь, как я поняла, она не приходит в гостиницу крадучись, они, наверное, поженятся и, видимо, оба пьют, в горке, как в заграничном фильме, полно разных бутылок, и от Вали пахнет спиртным. Валя предложила мне выпить, просто так, средь бела дня, а я и средь темна вечера не пью, чему Валя крайне удивилась. Только я раскрыла рот, чтобы сказать ей, что театр уже в дороге, как она перебила меня:

— Танечка, хочу рассказать вам о приятной и для вас, и для меня вести! Меня приняли в Малый театр, я уже хожу на репетиции, и никак у меня времени не хватало сказать вам об этом! Так что теперь Роксану будете играть вы, если, конечно, эта старая карга не задумает опять ее играть!

Вернулась из эвакуации Студия имени Горького, вернулся Луков, он не возвращается на Украину и устроился уже на этой студии, добивается квартиры. Борис тоже хочет добиться в суматохе реэвакуации отдельной квартиры и привезти наших из Ташкента.

И еще одно письмо привезли из Ташкента — от Яди. Она умоляет помочь ей выбраться из той деревни под Горьким, в которую она попала при эвакуации. Я ей помогла туда уехать и теперь, конечно, должна помочь вернуться.

Взрослыми мы почти с ней не виделись, так, случайно. Я знала, что она продолжает дружить с Эстэр, что Хафиз уехал в Афганистан, что с ним она по каким-то причинам не уехала, знала, что вышла за кого-то замуж, родила сына, что жива ее добрая, тихая, все ей прощающая мама. Она появилась на Никитском бульваре, когда на экраны вышла «Пышка», и исчезла после ареста Папы и Баби и появилась, когда началась война: приехав из Киева и добравшись до своей Калужской, я застала за столом рядом с Мамой и Малюшкой Ядю. Она, оказывается, ждет моего возвращения уже два дня и ночует у нас. Она умоляет помочь ей эвакуироваться. Эвакуация началась с учреждений, а она никогда нигде не работала.

Только мы сели за стол, завыла сирена воздушной тревоги. Что было с Ядей! Я видела впервые на лице такой страх, такой ужас — греческая маска! Она вскочила со стула и побежала как безумная вниз по лестнице в бомбоубежище, бросив Маму и Малюшку.

26

Никто и ничто не может с тобой сравниться, о Бирман! О мой режиссер!!!

Если Охлопков одержим, но груб, криклив, Бирман одержима вдохновенно: мягкая, непредсказуемая, с мышлением наоборот.

Никакая диета не смогла бы так согнать вес, и никакие снотворные не смогли бы мне так помочь от раздумий по ночам.

Сегодня на репетиции мы сыграли в «Сирано» сотый вариант знаменитой любовной сцены на балконе. Что-то ей не нравится во мне, потом в Берсеневе, потом в актере, играющем Кристиана. Я уже на грани, я уже не испытываю никакой влюбленности ни в Сирано, ни в Кристиана... и вдруг снизу ее воркующий голос:

— Сейчас репетицию кончаем, а завтра, Танечка, вы мне, пожалуйста, сыграйте парашютистку! Понимаете, парашютистку!

...Нет! Конечно, не понимаю! Где семнадцатый век, где Франция, где парашютистка?! Под утро поняла — ринутся в бездну любви, чтобы дух захватывало.

Молча, начали репетицию, и я, лично я, не Роксана бросилась в бездну, ничего не зная, ничего не видя перед собой. Серафима Германовна ни разу не остановила, не перебила, что с ней почти не бывает, и сказала тихо, мягко, грациозно:

— Вот так и будем играть эту сцену...

А я несколько дней опомниться не могла.

Кроме того что в театре разговаривать надо тихо, шагать мягко, абсолютно исключается еда в перерыве. К счастью, это произошло не со мной: перерыв, все пропустили Серафиму Германовну вперед, мы идем за ней, а какая-то артистка, играющая небольшую роль, видимо, голодная, уже села на диван и укусила бутерброд. В тишине раздался голос Серафимы Германовны.

— Скажите, пожалуйста, этот бутерброд с колбасой помогает вдохновению?...

Теперь у меня все бутерброды застревают в горле.

Приходить на репетиции надо, как на спектакль, за 30—40 минут, и Борис сочинил эпиграмму:

Нет! Не часовщика здесь виновата фирма,
А ее пример тому,
Что с ученицей может сделать Бирман.

Теперь, зная Серафиму Германовну, я поняла, что роль Сирано она сыграла бы молодой блистательно и Гамлета тоже — по духу своего творчества, по своему перевернутому мышлению, по таланту. Она удивительна: она некрасива, но ты не замечаешь этого; голос, улыбка по-детски чистые и такие же глаза; открытая, приветливая, но уж когда увидит в человеке неприемлемое для себя, все — глаз на него не поднимет. Мне сказали, что артистка, которая ела бутерброд, подала заявление об уходе из театра, и дело не только в бутерброде, эта артистка «не их».

На репетициях стало как-то тревожно, такое впечатление, что Иван Николаевич роль просто читает, а думает о другом. По разговорам вокруг узнаю, что театру приказали вместо премьеры «Сирано», которым Иван Николаевич хотел отметить прибытие в Великий град, поставить пьесу о комсомоле, юбилей которого близится.

Неожиданно меня вызывают с репетиции в кабинет Ивана Николаевича.

— Танечка, я узнал, что у вас с Борисом Леонтьевичем есть на студии Горького либретто о комсомоле «Отцы и дети», могу ли я его прочесть?

— Да, в принципе второй экземпляр должен где-то у нас быть.

Нахожу. Иван Николаевич просит Бирман репетировать сцены без его присутствия и уходит. Вскоре вызывают меня.

— Прочел. Во-первых, это хорошо, интересно, во-вторых, это спасение для театра. Вы можете написать по этому либретто пьесу?

— ...

— Успокойтесь, насколько я слышал о вас, вы не из трусливого десятка. Давайте подумаем — Борис Леонтьевич часто приезжает с фронта, он сможет вами руководить, будет вашим консультантом. Есть я. За свои сорок лет служения театру я собаку съел. План пьесы уже есть в либретто, образ героини тоже создан, как я понимаю, он писался на вас...

Он весело улыбнулся.

— Остается пустяк — написать пьесу!.. Театр может пригласить любого драматурга, но не думаю, что это будет лучше, вы же уже в материале, да и Борис Леонтьевич, наверное, не согласится на это. Наше могучее трио не только может создать пьесу, но и мир перевернуть!.. Вы сможете работать ночью? От репетиций «Сирано» я вас освободить не могу, а сроки нас душат!

Позвонила Тете Варе, сказала, что задерживаюсь, и зашагала к своему бульвару, на свою скамейку. Город веселее, много окон отмыто и блестят на солнце, не замаскированы. Как быть, что делать... безумие взять и написать ни с того, ни с сего пьесу... Перед Иваном Николаевичем я в долгу, он спас меня от прозябания в Ташкенте... посоветоваться не с кем... с Борисом бессмысленно — я при нем духовная вдова... прохожу мимо «Великого немого»... пятнадцать лет назад именно на этом месте я встретилась со своим виолончелистом... сесть на «нашу скамейку» не решилась — разрыдаюсь... я так часто слышу голос поющего Папы: «Ах, я влюблен в одни глаза, я увлекаюсь их игрою, как хороши они, но чьи они я не открою» или: «О бедном гусаре замолвите слово, ваш муж не пускает меня на постой», и голос Левушки, он обожал оперу, а я так до сих пор ничего в ней и не понимаю, меня шокируют фальшь, помпезность не к месту, плохие голоса, не артистичность... Левушка был в курсе всех моих дел, моих влюбленностей и вдруг с хитрой физиономией, на полный голос запевал из «Фауста»: «Бог всесильный, Бог любви, ты услышь мольбу мою, я за сестру тебя молю»... И вдруг нахлынула отвратительная сцена... «Обыкновенная Арктика», как мы условно назвали свое первое совместное переделкинское либретто по названию книги Бориса, получилось не просто либретто, а почти сценарий: нам выдали аванс, а дальше царило полное молчание. Не менее года либретто пролежало на студии, и неожиданно мы получаем вызов на «Мосфильм». За это время началась польская война. Борис в Польше. Я позвонила, и мне сказали, чтобы я явилась одна. За столом главный редактор Вайсфельд, вокруг синклит человек восемь — судилище. Нагло разглядывают меня, как будто не знают моего лица по фильмам. Ощущение, что ты во вражеском стане. И началось: сцены переставить; образ изменить; идейную линию выправить — Борис, значит, меньше понимает в ней, чем они; ввести какие-то персонажи; выбросить лучшие сцены.

Невозможно поверить, что все это не шутка, что этим наемным убийцам чужого творчества, вдохновения дано такое право! Если они знают, понимают, как создавать сценарии, почему сами их не создают?

Конечно, они вели себя так, зная, что Бориса нет, с Борисом они не посмели бы так разговаривать. Я встала:

— Извините, но я не согласна ни с одним указанием. Дальнейшую судьбу либретто решит главный автор.

Все это всплыло в памяти... нет, с пьесой так быть не может... не может... в театре другие люди...

Я кричу, пою, танцую и плачу!

Левушка жив!

Я держу в руках маленький замусоленный, изорванный треугольничек! Дошел ведь! Дошел! Чьи человеческие сердца, руки переправили его!

Их в Медвежьей Горе не расстреляли, как в глубину души не только к Тете Варе, но и ко мне заползала эта страшная мысль: весь огромный многотысячный лагерь эвакуировали. Народ, детей, стариков бросили, а лагерников повезли в глубь страны. Теперь Левушка на Печоре в Абезе. Собираем к нему Тетю Варю, а мне так хочется заглянуть Левушке в глаза, дотронуться до него!

Немцы отступают! Мы воскресаем из мертвых!

Борис получил здесь, в центре, недалеко от нашей гостиницы в обмен на наши две комнаты на Калужской двухкомнатную квартиру. Более того, он каким-то образом умудрился не сдать Мамину комнату, и теперь, наконец, через столько лет у Тети Вари будет свой угол. Нашим в Ташкенте уже написали, чтобы начали собираться домой.

Художественный совет принял пьесу. Назвали ее «Юность отцов». Конечно, Борис не мог ею заниматься, он иногда врывался в гостиницу всего на несколько часов. Берсенев! Он вел меня за руку беспрерывно, в каждой сцене. Все, что он находил нужным, я исправляла, и если с Борисом я спорила до хрипоты из-за какой-нибудь сцены, доказывая, с Иваном Николаевичем, когда я вникала в то, что он предлагал, нельзя было не согласиться.

Берсенев тоже из последних могикан русского театра, он следующее поколение за Николаем Ивановичем Собольщиковым-Самариным. Он не просто «знает театр», он слит с ним, он все в нем понимает, хозяин, антерпренер.

Хотя Иван Николаевич и партийный, теперь я знаю, что всех художественных руководителей заставляют вступать в партию — я уверена, что он раньше ни разу не переступил порог нашего комсомольского театра, и тем не менее Иван Николаевич уже в нем: ищет, находит «комсомольских» драматургов; сколотил костяк очень хороших актеров и актрис на все амплуа: к юбилею комсомола премьера нашей пьесы. Правда, за счет «Сирано», да простит нам это господин Ростан! Кстати, пьеса эта тоже о юном горении, о мечтах, о непокорности!

Иван Николаевич рассказал, как все разузнал, расспрашивал обо мне, вплоть до сплетен, прежде чем пригласить в театр; как трудно было Тройке решиться перевести Софью Владимировну, царившую на сцене 30 лет, на пожилые роли, благодаря чему я здесь; и для него Сирано тоже последняя молодая роль. О Вале ни слова, и я делаю вид, что ничего не знаю, а она на вершине Олимпа — в Малом театре. Смешно... Театр Ленинского комсомола... а почему нет театра коммунистической партии... почему нет национал-социалистического театра... партии либералов...

Опять в моей жизни, вернее, в нашем номере появился Луков. Он получил роскошную квартиру в знаменитом высотном доме на Котельнической, в котором живут все плавающие на поверхности, и теперь и Костя, и Борис грызут себе локти из-за того, что поспешили с добычей своих квартир и не живут в «высотке». А мне почему-то это окружение становится неприятным все больше. К актерам моего поколения я не чувствую никакой теплоты — еще к женщинам более или менее, а к мужчинам у меня даже какое-то чувство неприязни. Только талант, призвание могут простить пребывание мужчин на сцене, а они и милые, и хорошие люди, но бесталанны, они попадают на сцену по знакомству, по родственным связям, по любовным, по каким угодно, много из них «выдвиженцев», они малоинтеллигентны, они в театре, чтобы безбедно, без усилий пройти по жизни.

Луков бывает у нас неспроста! Неспроста! Я застаю Бориса и Лукова взволнованными, а когда вхожу, они замолкают. Этот альянс мне противен — влюбленный в меня Луков и муж! Как все это знакомо: Митя с грузинской манерой устраивать кутежи, Борис со своей беспринципностью. Он же прекрасно знает, что Митя мне неприятен. Не могу понять, воспринять взаимоотношения, которые связывают людей.

Не может же быть, чтобы Луков гнуснейшим путем, через мужа возобновил свои притязания. Проводила Бориса, он уехал к себе в газету, поднимаюсь в номер, Луков сидит.

— У меня возникла гениальная идея!

От его постоянной наглости у меня сразу приступ бешенства:

— Мы с Борисом долго думали, решили: пьеса пьесой, а либретто «Отцов и детей» надо воплотить в жизнь! Можно сделать роскошный фильм! Мы напишем с вами гениальный сценарий, а я сниму гениальную картину! Я уже говорил с директором студии!

— С кем это «с вами»?

— Я, вы и Борис.

— Борис вам это пообещал?

— Да. А с вами я должен договориться.

— А почему не Борис?

— Он вас боится. Решили, что я лучше вас уговорю.

— А вы меня не боитесь?

— Нет!

— Ну и наглец же вы!

Как будто я его не оскорбила, он завопил на всю гостиницу:

— Более того, мы набросали даже план! И в кино вы у меня вашу Елену и Аленушку сыграете в сто раз лучше! А какой размах по сравнению с вашим театром! Вы там у себя, изображая войну, бьете за кулисами железкой об железку, а мы снимем все по-настоящему! Настоящую войну! Я придумал гениальные вещи! Мы выедем на место событий! Я...

Нарочито смотрю на него, не отрываясь, прямо в глаза, жду, когда иссякнет эта лавина бахвальства. Он взвинтил себя до состояния, в котором он бросается целовать ноги.

— Я не буду у вас сниматься, и я не буду писать с вами сценарий, вообще для кино я никогда ничего больше делать не буду.

— Но, кроме вас, никто не сможет сыграть эти роли, и у вас ведь сделана пьеса, по которой...

— Нет! Извините, я тороплюсь.

Ах, Борис! Борис! Ну почему же он, не поговорив со мной, решился отдать наше детище Лукову! Его патологическая лень, он согласился потому, что Луков «протащит» сценарий без него, и как все это было продумано, чтобы именно Луков говорил со мной!

Борис кончил роман о войне «Непокоренные». Роман, как и очерки «Письма товарищу», подняли на щит, по сути роман и очерки на одну и ту же тему, с той же «свеженькой» мыслью — не сдаваться врагу. Роман плохой, и даже искры Борисовой, которая была в «Обыкновенной Арктике», в нем не видно. Как Борис будет писать дальше? Он мыслит себя писателем, а о чем он будет писать? Даже если и есть способность, даже если и талант — этого так мало! А что еще есть у Бориса? Какая-то странно заштампованная, заученная тема «Донбасса». Борис совсем не наблюдателен... Не знаю, волнуюсь за него, он фактически только входит в литературу... Как Папа был прав, говоря о Мите и о Борисе.

И опять Борис шагает в ногу с Костей. У Кости тоже вышла книга стихов, тоже средних, тоже поднята на щит. Странно, почему именно их поднимают на щит, ведь много хороших и писателей, и поэтов на фронте. Их обоих выдвинули на Сталинскую премию. Валя с Костей поженились, я их встречаю счастливыми и всегда «под шофе».

28

Вот и пришел конец войне, а я не понимаю этого праздника! За фейерверками мне чудятся горы юных трупов, развороченная страна.

Четыре года! Какой кусок жизни, четыре года беспросветных тревог, мыканий, прозрений.

И складывается ведь все хорошо: «Юность» прошла с успехом, спасло, правда, кино, спасли все те же «Ночь» и «Пархоменко», все бы пришлось начинать сначала, ну кто запомнил начинающую девочку на подмостках театра Охлопкова!

«Сирано» взорвал Москву, я каждый спектакль утопаю в цветах и зажмуриваюсь от золота орденов, звезд, медалей, когда зажигается в зале свет и мы выходим с Иваном Николаевичем на поклоны, нам долго и восторженно аплодируют.

Начали снимать «Отцов и детей». Луков дрянь: как только появился отснятый материал и мы выехали в экспедицию, он возобновил свои ухаживания. Все началось, как раньше,— приступы отчаяния, истерики, бездумные поступки, кидание в ноги. Он невыносим, он отравляет жизнь.

Все хлопочем за Левушку. Все — это еще и жена Левушки. Левушка отсидел свои пять лет, срок кончился в 43-м году, но выезда из Абези не дают под предлогом войны, и это счастье, потому что многие освободившиеся получают второй срок.

А как женился Левушка! Левушка был влюблен с первого курса в студентку нашей мастерской Любу Врангель. Не знаю, имеет ли она отношение к цвету русской военной интеллигенции, знаменитому барону Врангелю, но сама она была очаровательной, нежной, воспитанной и даже Папу очаровала. Так Левушка стал безумно влюбленным женихом.

Но жизнь! Она все переворачивает... На их курс пришел молодой преподаватель, архитектор, очень интересный, чем-то даже похожий на Левушку, но уже зрелый, в блеске своего расцвета, Люба в него влюбилась, у них начался роман. Левушка страдал молча, и именно в это время арестовывают Папу и Баби, а весной и его.

Но... с того же первого взгляда, с того же первого курса в Левушку влюбилась другая студентка. Эта Ирина красавица, чего о Любе сказать нельзя, талантлива, тоже воспитанна и интеллигентна. Весь курс — это «происки» Парусникова, который из всех сил старался протащить в институт достойных студентов, дабы спасти остатки русской интеллигенции. Мой целомудренный брат даже глазом не повел на Ирину. После ареста Левушки Ирина все время поддерживала связь с Тетей Варей, а вернувшись из эвакуации, нашла нас и начала собираться вместе с Тетей Варей к Левушке.

Дальше уже все как из романа... Мой дорогой братец, лорд-гусар, не пожелал просто сойтись с Ириной, а предложил ей руку и сердце, а рука и сердце, то бишь ЗАГС, находились на другом берегу широченной Печоры, а лед уже тронулся, и они втроем, прибежав на берег, увидели огромные полыньи! Оставив Тетю Варю в полуобморочном состоянии на берегу, они, как зайцы, поскакали по льдинам.

Своему гусарству Левушка обязан не только Дяаколю, а в большей степени своему любимому профессору Парусникову. Вот уж гусар, так гусар! Интересный, подтянутый, без возраста, умный, вызывающе смелый и несмотря на это ставший членом-корреспондентом Академии архитектуры,

любящий Россию до самозабвения, барин, талантлив, обожает красивых женщин, застолья, кутежи, безумства, единственный человек, в устах которого я переносила мат и не могла удержаться от смеха,— это не мат, а это эдакое российское краснобайство, цирковой номер, облеченный в классическую форму, преподнесенный на какой-нибудь пирушке и то в основном в отсутствии дам. О самых блистательных каскадах этого творчества мне рассказывал, захлебываясь от восторга, Левушка.

Никогда не забуду его реплики: он часто собирал всех нас и покормить, и попоить, и, конечно, повоспитывать, на дому оно сподручнее, чем в институте, и в один из таких дней в разгар веселья к нам зашла жена Парусникова — такая чуть увядающая, писаная русская раскрасавица! Статуя! Когда она вышла, мальчишки застонали от восторга, и с непередаваемым выражением лица, с неповторимой интонацией он грустно произнес:

— Да! Жаль только, что она не чужая жена!

Когда Ирина привезла Парусникову из Абези Левушкины эскизы и рисунки Севера, а главное, проекты двух домов, которые построил Левушка в Абези, клуба и бани, Парусников пробасил:

— Да, блистательно додумалась Советская власть, арестовала лучших студентов, и из барачных, жутких шахтерских поселков возникнут северные города.

И тут же выработал план: он высылает Левушке тему диссертации, по которой Левушка сможет защитить диплом, и все мы вместе будем хлопотать, чтобы Левушке разрешили въезд в Москву.

Каждый свободный в театре и от съемок вечер я выступаю в концертах и пою все те же Мамины старинные романсы и «Ночь». Может быть, мой успех этим и объясняется, что я не пою стандартных, навязших в ушах песен.

Теперь и материально мы зажили хорошо, правда, Борис смущен, что я зарабатываю больше, чем он, но мы договорились — это пока он солдат, а когда он станет великим писателем, я на свои деньги открою лицей благородных девиц и токмо благородных юношей, поскольку они все почти перевелись, и смеемся, а мне почему-то все не смешней и не смешней... Черт знает, что в Москве, «они» хлынули как из канализационной трубы: москвички коренные не могут получить после эвакуации обратно свои квартиры, москвичей можно высмотреть только в бинокль. И как снег на голову, магазины торговли с иностранцами «Торгсины», в которых все продается только за валюту и драгоценности. Иностранцев в Москве можно по пальцам пересчитать, значит, это для народа, чобы выкачивать из него последние оставшиеся крохи! Такие же «Торгсины» были, когда я была маленькой, и Папа мне рассказал, как в их жерло ушло последнее свадебное серебро. Витрины магазина как издевка: в стране голод, в деревнях женщины до сих пор впрягаются в плуг вместо лошадей, а здесь все что только может присниться! Народ смотрит и глотает слюну! Хватило все-таки у кого-то совести закрыть витрины шелковыми занавесками.

И все казалось бы все-таки хорошо: перевезли наших в новую квартиру, правда, тесно — одна комната наша, а другая Мамы и Малюшки, которая так выросла, что превратилась в «Зайца». Ту Мамину и Папину мебель всю оставила на Калужской для Тети Вари и Левушки, а здесь из пустой квартиры опять нужно создавать дом.

Выхлопотали Ядю, и она почему-то теперь перекинулась от Эстер к нам. Она, несмотря на тесноту, часто остается ночевать на диване в нашей с Борисом комнате, и когда нет Бориса, и когда он есть. Ну, да Бог с ней! Ни слова о муже, о семье, и я, естественно, не спрашиваю, а когда заговорила, выяснилось, что муж — один из лучших беллетристических переводчиков с английского — тогда уже, когда она была у нас на Калужской в начале войны, был мобилизован, попал в плен и теперь находится в советском лагере, как все военнопленные. Сына воспитывает мама, на что живут, не сказала. Она не работает и никогда еще в жизни не работала.

Костя написал для Вали пьесу о молодежи, но Малому театру она не подошла, и Иван Николаевич взял ее для нас. Теперь Костя часто бывает на репетициях, стал членом Художественного совета, я в пьесе не занята, но мы часто идем вместе из театра. Между нами произошел еще один экзерсис, но мы делаем вид, что и его тоже забыли: я, выезжая для выступления в десантную часть, с удивлением увидела у машины Костю, который, оказывается, тоже едет со мной и тоже для выступления. Ехать обратно было далеко и ночью страшновато, и нас оставили ночевать на командном пункте. Мы оказались в двух соседних каморочках. Просыпаюсь ночью, надо мной стоит в трусах Костя. Я попросила его удалиться, может быть, и не очень ласково, человек он нагловатый, но, к счастью, очень самолюбивый, до скандала не дошло, он вышел, хлопнув дверью так, что командный пункт мог рухнуть. Теперь, идя рядом, мы смеемся, шутим и делаем вид, что нам нечего забывать, и я надеюсь, что теперь уже так будет до конца дней...

29

У меня есть еще одна родная тетя — Тетя Надя. Старшая сестра Папы и Тети Вари. Мои корни по Папе из Литвы. Когда Литва после революции осталась за кордоном, то ничего, кроме того, что о ней рассказывала Тетя Варя и то с чьих-то слов, я не знала. Знала, что Тетя Надя замужем за поляком Дядей Стахом, что он прокурор в буржуазной Литве, что живут в каком-то Паневежисе, детей нет.

Теперь Литву мы оккупировали окончательно, я нашла на карте Паневежис и поехала. Тетя Варя молчала, сказав только, что они могли уехать от Советской власти куда глаза глядят, а Борис опять, как и с поездкой к Левушке, начал отговаривать, убеждать, что эту затею надо отложить, потому

что Литва разбита и я не смогу добраться до Паневежиса, что проводить он меня не сможет — занят да и вообще они могли быть при немцах коллаборантами.

Да, минутами решала вернуться назад. В Вильнюсе гостиницы не нашла, пришлось ночевать на вокзале, к счастью, меня здесь никто не знает и не узнают, как в Москве. Дорога до Паневежиса еще полностью не восстановлена, и ходит через день одна куцая «кукушка»! Померк вагон в Ростов на аборт и вагон к Левушке, в этом вагоне можно только стоять, сесть негде. Паневежис — печальный, разбитый город. Я начала ходить из дома в дом в надежде на положение и фамилию Дяди.

И вошла в дом. Они сидели за столом и отшатнулись от меня, как от привидения, потому что сразу узнали. Видели они нас с Левушкой в последний раз, когда нам было по пять лет, но в буржуазной Литве шли «Горячие денечки», и на стене висит мой портрет, сделанный из кадрика.

Каким чутьем, какими генами, какой реинкарнацией вошла в меня Литва?.. Она моя, в моей крови, она моя прародина от далеких бабушек... А в сердце влилось теплое, родное — близкие, дорогие Тетя и Дядя.

И все в действительности хорошо: мне тридцать лет, я в своем расцвете — мой конь быстро и незаметно примчал меня к этому сроку. Но... несмотря на то, что я верчусь, как белка в колесе, откуда-то исподволь, из глубины вползает в душу горечь, непонимание чего-то главного, важного начинает давить, приходит ощущение жизни как будто ты в метро, если не опустишь пяти копеек — створки захлопнутся. А что эти пять копеек? Роли, которые ты не хочешь, но должна играть? Да, я не хочу проводить на сцене партийные собрания, призывать к строительству социализма! Меня спасает мое амплуа, я в таких ролях «не убедительна», и меня на них не назначают. Ну, а если? Отказываться? Вот створки и захлопнутся! И я знаю, что никогда не сыграю то, что мне хотелось бы сыграть: хочу сыграть прокурора, только, конечно, не нашего, не в нашей стране, у нас он лжец и пешка! Гедду Габлер!

Сегодня плохо играю «Сирано». Плохо. Театр маленький, на этом спектакле набит битком, переаншлаги, жара несусветная, течет грим. Я переоделась к четвертому акту, в котором приезжаю на фронт к мушкетерам, это мой самый красивый костюм: серого мышиного цвета амазонка, жабо из белоснежных кружев, алый, как кровь, плащ, мужская прическа! Даже настроение начало поправляться. Выхожу проветриться в коридор и прямо на Ивана Николаевича. Уж от него-то ничего спрятать невозможно.

— Танечка, что-то вы сегодня не в форме! Вашу лучшую сцену на балконе сыграли плохо! А ну, возьмите-ка себя в руки!..

Хожу по коридору и беру себя в руки, и беру себя в руки... Открыта дверь в большую, мужскую гримерную, сидит один Арсюша, играющий мушкетера, все ушли вниз — там прохладнее. Беру себя в руки, захожу к Арсюше, он плохой, но интеллигентный, умный актер, сажусь к чьему-то столику, везде лежат мушкетерские усики, они отклеились от жары и сохнут, взяла и приложила к себе усики. Арсюша вскочил, как ужаленный.

— На кого вы так похожи?! На кого?! На кого?! На кого?!

Он впился в меня глазами.

— Ба! На Петра I! Есть гравюра, где он еще юноша, с такими же маленькими усиками, точно с такой же прической и в таком же кружевном жабо!

Вызывают вниз во время репетиции, бегу через две ступени, не случилось ли что-нибудь, стоит человек шесть: группа фильма «Давид Гурамишвили», они разыскивают артистку на роль дочери Петра I цесаревны Елизаветы Петровны. Оказывается, Арсюша живет в одном доме с режиссером этого фильма, более того, именно с ним встретился в лифте и рассказал историю на спектакле с усиками.

Какая битва опять разыгрывается... Есть такой великий грузинский поэт Давид Гурамишвили, который служил при русском дворе, и цесаревна Елизавета Петровна спасла его от ареста. Это в истории. А в жизни! В фильме два режиссера, оба обрусевшие грузины, тот, который поднимался в лифте с Арсюшей, ищет артистку на роль Елизаветы Петровны, а второй категорически требует, чтобы снимали в этой роли его жену, артистку хорошую, но совершенно не похожую на цесаревну.

Начались бесконечные пробы, пока добились прической, гримом, выражением лица сходства, но главное, это победа того режиссера, который поднимался с Арсюшей в лифте.

А я! Сколько я пережила, пока меня утвердили на роль. Никогда же больше в жизни не придется мне сыграть русскую царицу, да и вообще просто хорошую роль. Я не понимаю, почему меня полюбили зрители? В «Пышке» у меня небольшая роль, в «Горячих денечках» я никто — так вообще, в «Последней ночи» и в «Александре Пархоменко» я дрянь — меня бросили на отрицательные роли, потому что в советской положительной героине не должно быть секса, который «они» во мне нашли, и только в жалкой и плохой «Майской ночи» у меня есть Панночка, есть попадание в гоголевскую сказку, а фильм прошел по окраинам, в колхозах, остается только эпизод в «Ночи над Белградом»...

Едем в Ленинград! Большего утешения, большей радости не бывает.

Дворцовые сцены снимаются не в декорациях, а в настоящем Зимнем дворце! Какое чувство меня охватит, когда я сяду за туалетный столик Елизаветы Петровны! Картины Эрмитажа еще не вернулись из эвакуации, и нам разрешили снимать дворец за то, что мы отремонтируем за счет студии зал, поврежденный бомбой. Иван Николаевич отпустил меня на съемки со скандалом, с мольбами — он еще ревнивее относится к кино, чем Охлопков.

Такого Ленинграда я никогда не смогла бы себе представить! Гордый, вдохновенный, взмывающий над Невой, над миром, и тишина, тишина огромного города, пустынно, людей на улицах совсем еще мало, реэвакуация только начинается, солнце над городом, как корона, и чудится: будет еще радостнее будущее, будет много, много хорошего, волнующего душу, неизвестного!..

Новая неприятность обернулась академиком Орбели, который прибыл уже в Ленинград, ведает Зимним и согласился быть консультантом нашего фильма. Он заинтересованно стал расспрашивать, кто же играет царицу Анну и был очень обрадован артисткой МХАТа Шевченко, кто Бирон, кто Ушаков, и наконец, видимо, его главное, личное пристрастие к дому Романовых — Елизавете Петровне. Кто она? Артистка Театра Ленинского комсомола... Орбели только спросил, не сошли ли они с ума, пригласив на роль царицы какую-то комсомолку! Никакие рассказы обо мне, никакие доводы его не успокоили. Фильмы мои он, конечно, не видел, совсем насупился и, уходя, просил чтобы на утверждение грима и костюма меня к нему не приводили.

И тогда у режиссера, который поднимался с Арсюшей в лифте, возникла идея: на знаменитой дворцовой белой мраморной лестнице на каждой ступени поставить офицеров Преображенского полка в парадных ярко-зеленых мундирах, дать полный свет, зажечь огромную хрустальную люстру, и в этот момент нужно ввести Орбели, а я должна появиться из-за поворота лестницы в полном гриме, в белом парике, в черном платье в окружении фрейлин тоже в черном и начать спускаться вниз по лестнице прямо на академика Орбели!

Что с ним было! Орбели бросился целовать мне руки, он стонал от восторга. Камень с души упал, но чего это стоило мне и режиссеру.

Съемки оказались мучительными из-за холода во дворце. Дворец за войну промерз, и когда включили электричество, появились люди, мрамор стал оттаивать, по колоннам потекли ручейки, у нас от сырости и холода зуб на зуб не попадает, и хорошо, что фильм не цветной — сквозь грим просвечивает синева. Мужчинам еще ничего, они в мундирах, герой в черкеске, а я со своими фрейлинами с голыми плечами! Отогреться можно только на набережной, там солнышко, тихо, тепло, прохожие редки, а если кто-нибудь появляется, мы прячемся за колоннами.

Млеем, греемся и видим, что далеко на набережной появилась маленькая старушка с сумочкой... Так не хочется уходить с солнышка... Старушка, проходя, мельком взглянула на нас, сделала два шага, остановилась как вкопанная, обернулась, сумочка выпала из рук и побежала, не оглядываясь, за угол дворца к Невскому проспекту. Первым заговорил Осип Наумович Абдулов, играющий генерала Ушакова.

— Боже мой! Что с ней будет дома, когда она начнет рассказывать, что видела у Зимнего дворца царскую семью! Ее же отвезут в сумасшедший дом!

В сумочке оказалось два разбитых яйца... Пришлось чуть не на коленях умолять нашего директора сейчас же, сию минуту ехать в редакцию газеты и дать объявление о наших съемках.

С болью отрываю от себя Ленинград, Луков вызывает в Москву, что-то случилось с «Отцами» — фильм приняли, но приказали переснять какую-то сцену и заставили переменить название на «Это было в Донбассе». Я возмущена, ничего бездарнее, безвкуснее придумать невозможно. Мы же с Борисом название «Отцы и дети» не придумывали, а взяли у Тургенева, желая показать сегодняшнее поколение отцов и детей. В театре перемена названия получилась по другой причине: не вмещалась в один спектакль судьба матери и дочери, Иван Николаевич придумал, чтобы пьеса шла в два вечера, отсюда и возникло название первого спектакля «Юность отцов». Так не хочется уезжать...

В Москве события!!! У Парусникова в руках пропуск Левушке на въезд в Москву — пока временный, но это уже неважно, пусть только будет здесь, рядом с нами! И Папа! Папочка! Он жив! Жив! Сослан на десять лет в лагерь без права переписки! Я поеду! Я его найду! Найду! О Баби по-прежнему ничего. И Яша! Мой верный друг Яша не вернулся из эвакуации. Разыскала его старенькую, несчастную маму, комнату у них отобрали, в ней живут какие-то отвратительные люди, но сказали, что Яша еще не вернулся из эвакуации, а Мама оставила адрес. Маму-красавицу я не узнала — ко мне вышла из какого-то закутка в тряпье старушка. Яшу эвакуировали в тот же его Горький на автозавод, арестовали, и он умер в лагере от голода. Мой золотой Яша, друг мой Яша, рыцарь, так никогда и не сказавший мне о своей любви! А Тося! А все саратовские друзья! А соседи! А все сотни, тысячи! Где они?! Наше поколение — та самая червиха из страшного анекдота: из-под земли выползает червиха с маленьким червенком.

— Мама, Мамочка, сколько света, тепла и солнца, почему же мы живем в сыром, холодном, темном подвале?

— Родина, малыш.

— А куда девался папа?

— А папа пошел на рыбалку.

30

Я же не знаю, что обо мне начались сплетни. Вот оно пришло! На студии в гримерной молодой человек, не видя меня, рассказывает в компании подробности моего с ним романа — скабрезно, все хохочут, рассказывает, что я без мата слова сказать не могу... Мой гример, интеллигентный, пожилой человек, сорвался с места, чтобы дать ему пощечину, я удержала — ну драка, ну скандал, и что?! В другом месте он опять все повторит, только посмотрит, нет ли меня поблизости. Приезжаю домой, рассказываю Яде.

— А я знаю о тебе еще и не такие сплетни!

— Почему же ты мне не рассказала?

— А когда тебя поймаешь?!

Как же я никогда не думала о зависти, о злобе, они же убивают хуже удара. Люди завидуют страстно до ненависти, как будто ты вошел в рай, а они этих дверей открыть не могут.

А двери в «рай» действительно открылись, мы наконец-то удостоились приглашения в Кремль по случаю годовщины Великой Октябрьской Социалистической революции.

Бедный царский дворец, взирающий на это пиршество первобытных людей, переодетых во фраки и мундиры. Столы ломятся от яств. Бесклассовое общество тут же превратилось в классовое: несчастное русское крестьянство, теперь именуемое колхозниками, хорошие рабочие, именующиеся стахановцами, увидя это столпотворение, плюя на свою партийность, запрещающую им пить, как положено в деревне, на заводе, на шахте, выпивают первый стакан водки без закуски, второй... А дальше все продумано и поставлено блестяще: из-за штор, из-за дверей, из-за углов, из-за колонн возникает рядом с пьяным недремлющее око в военном, и пока лучший представитель своей прослойки не заснул на столе или пока его не вырвало, элегантно выволакивают его под белы рученьки из зала. Сословие дореволюционной пожилой интеллигенции, писатели, артисты, художники, сдержанны. Нувориши шумны, крикливы, уродливы, подхалимны; а далее уже совсем невоспитанная новая волна, как Борис и Костя. Они стали лауреатами Сталинской премии и горды этим и не понимают, что получили ее за что-то, не имеющее отношения к творчеству, это правда не очень заметно, потому что в принципе все получают эту премию непонятно за что, и каждый раз награды вызывают искреннее недоумение...

Дорога домой: ни радости, ни счастья... нет и нет... а может быть, их в нашей стране и не может быть. Я никогда не видела правительство вблизи, убожество, маленькие, уродливые, плохо одетые, неинтеллигентность написана на лицах, намека нет на духовность, интеллект, ум. Для меня они убийцы страшные, залитые кровью, они, наверное, мне ночью приснятся. Говорят, они сами не расстреливают, есть подручные, но Сталин в кого-то стрелял сам...

Теперь по мановению чьей-то волшебной палочки мы приглашаемся и на иностранные приемы в посольства. Лучше было бы не видеть, чтобы не с чем было сравнивать.

Сегодня приглашение на обед в Югославское посольство. Посол красивый, вежливый, молодой, даже холеный. Я заметила, что европейские коммунисты все-таки более интеллигентны, более прилично выглядят. Оказывается, приглашены только я и Борис.

— Не удивляйтесь семейному обеду, я хочу, Татьяна Кирилловна, с вами поговорить не в сутолоке приема. Мы купили ваш фильм «Ночь над Белградом» и хотели, чтобы вы посетили нашу страну в дни премьеры.

Идиотское положение. Он же коммунист и знает, что я носа никуда показать не могу по своему желанию.

— Мы вышлем вам приглашение через Общество культурной связи с заграницей, как вы его называете ВОКС, только вы должны дать точные сроки и дату вашего прибытия, чтобы мы могли приготовить рекламу и премьеру.

Теперь на моем лице от счастья и изумления, наверное, идиотское выражение... Неужели я когда-нибудь смогу выйти за околицу своего села... Я заграницу знаю только по заграничным фильмам, которые, кстати, на экранах не идут, а изредка чудом показываются у нас в Доме кино.

Звонок по телефону, вызывают в ЦК партии к высшей власти по искусству, той самой, которая уродует и запрещает фильмы, спектакли и все на свете.

Вхожу... серый коммунистический стандарт, но лицо умное.

— Здравствуйте, Татьяна Кирилловна, вот я и увидел вас живую, и мы хотим, чтобы все видели вас не только здесь. Мы хотим, чтобы видели вас везде, где стоят наши войска, там идут три ваших фильма «Ночь над Белградом», «Александр Пархоменко» и «Это было в Донбассе»... Себя показать, да и самой посмотреть! Хотим, чтобы вы и иностранцам себя показали, они же, кроме фронтовых бригад, ничего и не видели. Слышал, вы поете, так тем более это интересно... Подумайте, составьте программу, покажите мне, в ВОКСе вам сделают оркестровки ваших песен... С Берсеневым я все улажу сам.

Сижу с раскрытым ртом. Он улыбнулся.

— Пока все. Кстати, что там за история в Малом театре с артисткой Серовой?

— Я ничего не знаю...

Мир странно устроен: ты можешь говорить только по установленным кем-то законам, а что, если взять и сказать все, что ты думаешь, все, что хочешь сказать... Я не член партии, для меня выезд за границу закрыт до конца моих дней... И сама идея послать за границу киноартистку со своими фильмами неожиданна, посылают только певцов, балерин, музыкантов... Если это его идея, то видеть на таком посту человека, хоть немного разбирающегося в искусстве, тоже «не фунт изюма»... Это война что-то сдвинула с места. Бориса нет, все журналисты в Берлине — разыскивают челюсть Гитлера.

О Вале я действительно не знаю подробностей, у нее были неприятности в Малом театре, то ли она пришла пьяной на спектакль, то ли начала спектакль, а потом чуть не упала со сцены, может быть, и то и другое сплетни, но факт остается фактом — она вернулась к нам в театр и репетирует второй состав Роксаны.

А на нас посыпались, как из рога изобилия, блага: прикрепили к больнице, не знаю, как она называется официально, а в миру «кремлевкой», где лечат правительство; прикрепили к снабжению продуктами, да такими, которых нет и в «Торгсине», и почти за гроши; скоро будет большая квартира; Борис каким-то образом то ли достал, то ли выхлопотал машину «мерседес», черную красавицу, сделанную в Германии по индивидуальному заказу; дача в Серебряном бору, где живут тоже все «они». Только за что? Борис ничего хорошего еще не написал, а я артистка и все.

И уже совсем чудо: я приглашена на кремлевский концерт, в который приглашаются только народные Союза, и то избранные, любимые «ими», одни и те же; бывают эти концерты, как мне рассказывали, по ночам, после «их» совещаний, заседаний, в виде развлечения. Заехать за мной должен член правительства Берия. Бориса опять нет, теперь все журналисты на Нюрнбергском процессе.

Какое-то незнакомое чувство... боязнь провала... нет... что-то совсем другое... какая-то тревога.

Из машины вышел полковник и усадил меня на заднее сиденье рядом с Берия, я его сразу узнала, я его видела на том приеме в Кремле. Он весел, игрив, достаточно некрасив, дрябло ожиревший, противный, серо-белый цвет кожи. Оказалось, мы сразу не едем в Кремль, а должны подождать в особняке, когда кончится заседание. Входим. Полковник исчез. Накрытый стол, на котором есть все, что только может прийти в голову. Я сжалась, сказала, что перед концертом не ем, а тем более не пью, и он не стал настаивать, как все грузины, чуть не вливающие вино за пазуху. Он начал есть некрасиво, жадно, руками, пить, болтать, меня попросил только пригубить доставленное из Грузии «наилучшее из вин». Через некоторое время он встал и вышел в одну из дверей, не извиняясь, ничего не сказав. Могильная тишина, даже с Садового кольца не слышно ни звука. Я вспомнила этот особняк, он рядом с Домом звукозаписи, на углу Садового кольца, и я совсем недавно здесь проходила: Костя написал статью о том, как принимают мою песню из «Ночи» на фронте, и меня пригласили самой прочесть эту статью и заново спеть «Ночь» для радио... Огляделась: дом семейный, немного успокоилась. Уже три часа ночи, уже два часа мы сидим за столом, я в концертном платье, боюсь его измять, сижу на кончике стула, он пьет вино, пьянеет, говорит пошлые комплименты, какой-то Коба меня еще не видел живьем, спрашиваю, кто такой Коба...

— Ха! Ха! Вы что, не знаете, кто такой Коба?! Ха! Ха! Ха! Это же Иосиф Виссарионович.

Опять в который раз выходит из комнаты. Я знаю, что все «они» работают по ночам. Бориса в ЦК вызывают всегда только ночью, но я устала, сникаю. На сей раз, явившись, он объявляет, что заседание у «них» кончилось, но Иосиф так устал, что концерт отложил. Я встала, чтобы ехать домой. Он сказал, что теперь можно выпить и что если я не выпью этот бокал, он меня никуда не отпустит. Я стоя выпила. Он обнял меня за талию и подталкивает к двери, но не к той, в которую он выходил, и не к той, в которую мы вошли, и противно сопя в ухо, тихо говорит, что поздно, что надо немного отдохнуть, что потом он меня отвезет домой. И все, и провал. Очнулась, тишина, никого вокруг, тихо открылась дверь, появилась женщина, молча открыла дверь в ванную комнату, молча проводила в комнату, в которой вчера был накрыт ужин, выплыл в сознание этот же стол, накрытый для завтрака, часы, на них десять часов утра, я уже должна сидеть на репетиции, пошла, вышла, села в стоящую у подъезда машину, приехала домой, попросила Ядю уйти к себе, не подзывать к телефону, кто бы ни звонил, ко мне никому не входить.

Изнасилована, случилось непоправимое, чувств нет, выхода нет, сутки веки не закрываются даже рукой.

Взволнованный Берсенев. Ужаснулся моему виду. Оказывается, у меня сегодня спектакль. Только Борису могу все рассказать. Борис меня спасет... он сразу забегал мелкими шажками, затылок налился кровью, что-то залепетал... Он такой жалкий, что я его должна утешать.

Продолжение следует

Ширли Маклейн

Танец в луче света

Вечером на следующий день я зашла за Васей в холл «Шато Мармон». На нем были все те же джинсы, кожаную куртку заменила куртка из мягкой синей хлопчатобумажной ткани.

Мы сели в машину, которую я взяла напрокат. Он внимательно осмотрел ее.

— Вам нравится «датсун»?

— Честно говоря, я даже не знаю, какой она марки,— ответила я.— Знаю только, что у нее четыре колеса и она довезет меня куда надо. От собственных машин я отказалась много лет назад. Столько разъезжаю, что в итоге они вечно отдавали концы.

— Концы? — переспросил он.— Простите?

— Неважно,— сказала я.— Давайте где-нибудь поедим.

На бульваре Сансет он попросил меня остановиться возле ресторана с такой маленькой вывеской, что снаружи ее едва можно было разглядеть. Зато цены в меню указаны не были. Он, похоже, неплохо ориентировался в Голливуде.

— Итак, сколько времени вы уже здесь? — спросила я, когда мы входили в ресторан, где вокруг маленького фонтана раскачивались пальмы.

— Уже три месяца,— с напором в голосе ответил он, поклонившись официанту, который, узнав меня, сразу же подбежал.

— Я сотрудничаю с одной из крупнейших студий — с «Юниверсл». Мне нравятся сотрудники «Юниверсл». Очень милые люди и верят в меня.

— Великолепно,— сказала я, не кривя душой, подивившись в то же время, чем «Юниверсл» намеревалась выражать веру в этого удивительного русского.

— Я волнуюсь, потому что, наконец, встретился с вами,— говорил он.— Беспокоился, вдруг вам не понравится мой фильм. А вы знаете, что я пытаюсь дозвониться до вас по телефону уже двенадцать лет?

— Да бросьте, Вася,— я впервые назвала его по имени.

— Нет, правда. Ваша секретарша в Нью-Йорке прекрасно вас охраняет. Она недоумевает, кто этот безумный русский с иностранным акцентом, и вечно говорит, что вас нет в стране. Вас двенадцать лет не было в стране?

Я громко расхохоталась.

— Да, я прошу, чтоб отвечали именно так, если, конечно, звонит не кто-то из тех, с кем мне хочется поговорить. Большинство думает, что меня уже вообще нигде нет. Или что я как минимум в Бухаресте на празднике дегустации вин, или что-нибудь в таком духе.

— Так вот, я много раз звонил вам из России. Может быть, вы были у нас, когда я звонил вам в Нью-Йорк?

— Возможно.

— Вы бывали у меня на родине. Я помню. Там из-за вас такой скандал разразился. Вы ведь были в Ленинграде со студентами?

— О господи, конечно,— удивилась я.— Откуда вы знаете?

— Да уж знаю. Вы ослушались властей, опоздали на поезд, и разразился скандал.

— Постойте, постойте,— сказала я, чувствуя, что голос у меня звучит все выше.— Это мое право пойти со студентами, если они меня пригласили. А если я решила ехать на другом поезде, так это мое дело.

— Э, нет,— сказал он, и эта его манера потом станет для меня такой привычной, такой невыносимой.— Нет. Бюрократическая система не в состоянии изменить график.

— Да, тяжко,— сказала я, заметив, что вхожу в роль крикливой американки.

— Зато очень смешно и забавно,— успокоил он и сделал такой глоток водки, после которого ни один моряк, кроме разве что русского, не удержался бы на ногах.— Я хотел снять фильм об этом скандале. Вы приехали как обыкновенный турист, а повели себя как скандальная американская «звезда». Русская бюрократия была в шоке. Очень смешная комедия. В Москве об этом ходило много слухов. Прелюбопытная была новость.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 8.

Вася заказал какой-то мудреный французский салат с горячим латуком и чем-то вроде устриц, а я — почки.

— Я вегетарианец,— заявил он, с явным неодобрением глядя на заказанное мною мясо.— Мясо вредно для мышц. Вам как танцовщице следовало бы быть поосторожнее. Особенно когда вам уже не двадцать один.

Я заржала, в то же время мне захотелось как следует врезать ему. Хотя он и не замечал этого, его жутко серьезные безапелляционные заявления звучали очень комично. Впрочем, позже я убедилась, что обычно он бывал прав.

— Я видел вас в Нью-Йорке в театре «Пэлас»,— вдруг сказал он.— Видел ваш «театр одного актера». Прекрасно, гениально. А черную икру вы получили?

Черную икру, которую он мне передал? Да я о его существовании тогда знать не знала.

— Вашу черную икру? О чем вы?

— Я послал вам за кулисы пять фунтов черной икры. Вы были блистательны. Я хотел, чтобы вы со мной встретились.

Это было уже слишком.

— Не помню, чтоб я получала от кого-нибудь столь экстравагантный подарок. Сожалею, но нет.

Лицо его опечалилось, но в глазах все еще горел огонек.

— Ну, по-моему, я произвел неизгладимое впечатление. Ладно. Самообман бывает приятен.

Я в самом деле не могла решить, то ли он меня разыгрывает, то ли говорит правду. Такая уж обезоруживающая была манера, он брался за все с энтузиазмом, с самоотдачей. Его бьющую через край живость не заметить было просто нельзя.

Тогда же я впервые ощутила тот сумбур в чувствах, который мне не раз потом предстояло пережить во время головокружительных взлетов и падений, сопровождавших знакомство с человеком, с русским человеком, добавила бы я, который действительно говорил все, что чувствует и думает. Его мировосприятие было до такой степени чуждо мне, что оно постоянно восхищало, бесило и забавляло меня.

Склонившись над тарелкой, Василий Охлопков-Медведятников отхлебывал водку большими глотками, заедая нежными теплыми устрицами и посмеиваясь над тем, насколько мы разные.

Очень скоро стало ясно, что он попросту вульгарно пьян.

С большим почтением он подозвал официанта.

— Мне, пожалуйста, двойной коктейль из брэнди и мятного ликера со льдом. Это все.

Он даже не поинтересовался, хочу ли я чего-нибудь.

Я откашлялась.

— Василий, я, пожалуй, тоже выпила бы чего-нибудь после обеда, не возражаете?

— Ой,— вид у него был искренне извиняющийся.— Конечно. Извините. Вы должны были попросить.

Боже мой, подумала я, во что выльется эта легкая светская неразбериха, когда наши отношения перерастут в более серьезные.

Я вовсе не была уверена, стоит ли завязывать ради его «эксцентричности» более серьезные отношения. Незначительные, а может быть, и не столь незначительные культурные различия уже бросались в глаза. Не успела я развить эту мысль, как он уже снова отвлек меня, повернувшись ко мне мистической стороной своей натуры.

— Знаете, Ширли,— начал он говорить, теперь уже изрядно набравшись.— По-моему, я искал вас всю жизнь. Я в это верю. Я это знаю. Вот здесь вот,— он осторожно дотронулся до головы,— я мысленно представлял ваше лицо раньше, чем впервые увидел вас на экране. Ваше лицо было мне известно еще до того, как я узнал, что вы на самом деле существуете.

От этого признания я замерла с бокалом в руке. Он был слишком пьян, чтобы сознательно соблазнять меня, облекая ухищрения в сладкоречивую русскую форму. Нет, тут было не то. Более того, я тоже видела *его* лицо, а этого он еще не знал.

— У меня все актрисы — вылитые вы. *Все*. В душе я всегда любил женщину с рыжими волосами, вздернутым носом, длинными ногами, голубыми глазами и маленькими пятнышками на лице.

— С маленькими пятнышками? Как это?

Потянувшись, он дотронулся до моей руки, указывая на веснушки.

— Маленькие пятнышки. Как они называются?

— Веснушки,— ответила я.— Я их ненавижу. Всегда пытаюсь скрыть их.

— Нет, нет, что вы. Прекрасные маленькие пятнышки. Они такие прелестные.

— Прелестные? — переспросила я.— Слишком изысканные выражения для человека, не вполне владеющего английским.

— Слово «прелестные» я выучил только на этой неделе. Мне кажется, оно как раз подходит для выражения чувств по поводу маленьких веснушек.

Я почувствовала себя в обществе француза, который знает, как вскружить голову американке. Но к этому добавлялась всепоглощающая концентрированная энергия ребенка. Американские мужчины никогда не снисходили до такой формы ухаживания. Они люди бесконечно более реалистичные, приземленные, менее подвластные фантазиям. Похоже, они не способны позволить себе ребячество. Их смущают тонкие романтические намеки на детские ассоциации. О европейцах этого не скажешь. И о русских мужчинах, видимо, тоже.

По мере того как он терял над собой контроль, он все больше становился похож на тощего вислоухого щенка-переростка коричневого цвета, когда он ходил, ступни выворачивались внутрь, волосы непокорно лезли в глаза. Когда он веселился, в нем проступало что-то бесшабашное; казалось, он готов

ринуться навстречу молнии единственно ради того, чтобы посмотреть, поразит она его насмерть или нет.

Правда, сейчас ему не удавалось идти по прямой. Он попытался добраться до мужского туалета, не сворачивая, но на пути стояло слишком много пальм в кадках. Он улыбнулся, пожал плечами и, шатаясь, двинулся вперед, пока, наконец, не нашел дверь с надписью «hommes» и не исчез за ней. Я подумала, сможет ли он, стоя и без посторонней помощи, сделать то, что ему нужно.

Официант принес счет, который, как я заметила, превышал сто долларов. У меня возникло желание заплатить, потому что представлялось совершенно нереальным, чтобы он мог позволить себе такие расходы. Но я оставила счет в покое и стала ждать.

Вскоре он вернулся, увидел счет и широким, хмельным русским жестом вытащил чековую книжку одного из банков в Беверли-Хиллз, выписав чек на требуемую сумму.

— Как получилось, что вы можете себе такое позволить? — дипломатично спросила я.

— Благодаря «Юниверсл» у меня есть счет в банке, но на нем уже почти ничего не осталось. Почему бы не воспользоваться им и не получить удовольствие?

Я почувствовала укол совести, но ничего не сказала.

— А за гостиницу они заплатили? — поинтересовалась я.

— Естественно. Это же крупная компания, которая оплачивает расходы.

Я не сомневалась, он просто разыгрывает из себя большую шишку, но и это представлялось мне «прелестным», потому что он как-то исхитрился добиться для себя свободы, которой не пользовался никто из известных мне русских, если не был эмигрантом.

— Скоро я смогу ездить туда и обратно и, да будет на то воля божья, снимать здесь в Штатах великолепные фильмы, смогу показать своему министру, как сильно американские режиссеры стремятся к взаимопониманию с советскими.

Конечно, в нем говорила водка. И все же не знаю почему, но я чувствовала, что благодаря своему откровенно бесхитростному подходу он-то как раз и мог провернуть такое дельце.

— Вы что же, Вася, верите, будто ваш министр позволит вам курсировать между Москвой и Голливудом, снимать здесь фильмы, а потом возвращаться, когда вам заблагорассудится, и работать в России?

— А почему бы и нет? Если я как режиссер получу международное признание, это пойдет на пользу русской киноиндустрии. Я этого добьюсь, вы еще увидите. Будет трудно, но я добьюсь.

Я выпрямилась, надеясь, что мне удастся перевести разговор на что-то более конкретное.

— А во Франции вы теперь можете ставить фильмы, когда хотите?

— Конечно. У меня жена француженка. Правда, больше мы вместе не живем. С недавних пор она предпочитает жить в России.

— Вы что, шутите? Вашей жене больше нравится жить в России, чем в Париже?

— Да, в Москве. И я, и моя семья там широко известны. Под фамилией Медведятникова она оказывается в центре внимания и событий. А в Париже она никто. Не хотите ли пойти куда-нибудь выпить?

Мы поднялись, и он галантно обхватил меня одной рукой, будто вечер еще только начинался. Официанты и метрдотель проводили нас поклонами и улыбками, радуясь, что Вася, по-видимому, сможет добраться до машины.

Должна сказать, что у меня не возникло ощущения, будто он пьяница. Зато возникло ощущение, что *сегодня вечером* ему действительно необходимо было напиться, и необходимость эта была связана главным образом со мной. Шатаясь, мы добрели до машины, и с чувством благодарности я смогла, наконец, отправиться в Малибу, а он сказал, что предпочитает добираться до Шато в одиночестве.

Он обнял меня, когда я садилась за руль.

— Вы ведь простите меня за то, что я пьян? Мне очень жаль. Спасибо, что поддержали меня. Вы не согласитесь встретиться со мной еще раз до того, как я уеду в Париж? Мне хочется доказать вам, что это не заурядная история.

— Снова встретиться с вами? А когда? — спросила я.

— Может быть, завтра вечером я подъеду в Малибу и мы там пообедаем?

— Вы знаете, как добраться до Малибу?

— Конечно, я там часто играю в теннис. Дайте мне, пожалуйста, свой адрес. Я буду хорошо себя вести.

Я дала ему адрес, и мы распрощались.

Съемок у меня на следующий день не было, так что я сидела на солнышке и гадала, что принесет мне вечер.

Он позвонил уже к вечеру, а в восемь без опозданий появился на пороге с пластинкой в руках и кроссовками. Он, пожалуй, понимал, что вел себя слишком откровенно, и робко улыбался, но, с другой стороны, кто не рискует, тот не выигрывает.

Я приготовила ему вегетарианские блюда, над которыми он охал и ахал. Потом он со знанием дела оглядел мой проигрыватель hi-fi и поставил пластинку Рахманинова (ну, кого же еще?) в исполнении знаменитого русского пианиста. Откинувшись на спинку одного из моих диванов, Вася прикрыл глаза и протянул ко мне руки. Нахал, решила я, однако происходящее забавляло меня, и я позволила этим рукам себя обнять. А потом мы просто слушали, как хрустальные звуки фортепиано заполняют комнату.

Вася, естественно, ничего не мог слушать спокойно. Он то и дело поднимал руку и дирижировал

невидимым оркестром, в экстазе раскачиваясь на подушках. Когда музыка смолкла, он встал перевернуть пластинку.

— Я был концертирующим пианистом,— сказал он.— Закончил Московскую консерваторию. В Москве я участвовал в том же конкурсе, что и Ван Клиберн. А потом я увидел, с какой,— тут он стал сильно жестикулировать,— свободой он играет, и понял, что слишком прилежно занимаюсь музыкой; я тут же бросил.

— Вы бросили играть на фортепиано, когда оказались на одном конкурсе с Ваном Клиберном?

— Конечно.

— Потому что тогда на конкурсе я понял: он играл легко, свободно и безупречно. А меня заставляли родители. Сам я этого не хотел. Поэтому я бросил.

— Прямо тогда же на конкурсе?

— Конечно.

— Но почему конечно? — этот человек вынуждал меня повторяться.— Слишком импульсивное решение, особенно если музыкой вы всю жизнь занимались. Ведь это так?

— Да, конечно. Мы, русские,— люди импульсивные. Нередко делаем какой-нибудь театральный жест, а потом сожалеем об этом.

Меня что-то будто кольнуло.

— А вы сожалеете о том, что сделали? — неуверенно спросила я.

— Не знаю. Я об этом не думал. Теперь я играю, только когда напьюсь.

Даже я никогда не поступала столь импульсивно. Принятое решение несло в себе страшный разрушительный потенциал, говорило о полном пренебрежении к последствиям. Позднее я узнаю, насколько я была права. Но, впрочем, как я тоже потом узнаю, ситуация представлялась такой с *моей* точки зрения.

Короче говоря, ночь он провел у меня, подтвердив тем самым, что не ошибся, прихватив с собой кроссовки для утренней пробежки. Его общество доставляло мне радость, и я ни на секунду не пожалела о собственной импульсивности.

Когда он разделся, я заметила у него на шее золотой крестик.

На другой день в пятницу он мне позвонил, а потом был уик-энд. Следующие четыре дня он провел со мной в Малибу (он «передумал» ехать в Париж). Мы бегали трусцой вдоль берега, ходили гулять в горы, разговаривали, занимались любовью, снова разговаривали и снова занимались любовью.

Он говорил, что его переполняет чувство радости и благодарности, оттого что он, наконец, нашел меня, и я была, по его словам, «женщиной его жизни».

А он для меня? Уверенности у меня не было. Посмотрим. Столько вопросов оставалось без ответа, но, казалось, они не имеют значения. Мы вместе чудесно проводили время, и это, по-видимому, нужно было нам обоим.

Вася рассказывал о кино в России, о том, какой приятной и ободряющей была обстановка на «Мосфильме», где он возглавлял группу молодых кинематографистов. Он с любовью и нежностью отзывался о своих коллегах, говорил, как они волновались, добьется ли он успеха на Западе. Он спросил, не соглашусь ли я работать с ним над фильмом в России, сказал, что мне понравятся русские, их страстность и умение радоваться. Он хотел, чтоб я когда-нибудь посмотрела все его фильмы, больше всего он мечтал работать со мной. К некоторым его заявлениям я отнеслась скептически, но многое казалось мне искренним.

Он поведал мне о трех своих женах и о том, что брак в России необходим из-за почтения к условностям. По той же причине там часты разводы. Он любил всех своих жен, да и, если на то пошло, всех своих женщин. А любовниц у него, очевидно, было немало. А почему бы и нет, подумала я. Обо мне можно сказать то же самое, не выходила же я замуж за всех своих любовников.

— Однажды я побывал в Болгарии у знаменитой ясновидящей,— сказал он.— О себе я ей ничего не рассказывал. Она верно описала мое генеалогическое древо и вдруг спросила: «А почему Америка?» Я ничего не ответил. Я никому не говорил, что подумываю про Америку, ни единому человеку. А потом она заметила: «Ты очень нечистоплотен с женщинами». Может быть, я неточно выражаюсь, но она объяснила мне, что с женщинами я нечестен.

Я смотрела на него, широко раскрыв глаза. Вася ходил к ясновидящим? И всерьез принимал то, что они говорили? Более того, совершенно не скрывал этого? Это был необычный человек, который, казалось, признавался мне в чем-то, что хотел изменить.

— А ты действительно нечистоплотен с женщинами? — вкрадчиво спросила я.

— Думаю, что да. Да. Но прежде я не встречал женщину своей жизни. А теперь встретил.

— А что ты от нее еще услышал? — поинтересовалась я. Он засмеялся.

— «Не впутывайся в политику, это для тебя опасно».

Я попыталась сказать что-то осмысленное:

— Ну ты же веришь не всему, что говорят ясновидящие, правда?

— Нет, но я бы сказал, что их нужно принимать всерьез. Она все правильно говорила про мою семью. Она знала, что я подумываю об Америке, прежде, чем я с кем-нибудь поделился своими мыслями. К той же самой болгарской предсказательнице обращается высшее руководство. Она заслуживает доверия, но я так до конца и не понял, что она имела в виду, говоря обо мне.

Он вскочил и потянулся:

— Не до конца... А сейчас я покажу тебе, как сделать салат из моркови, яблок и свеклы с чесноком — по-русски.

На кухне Вася был настоящим экспертом. Свеклу и салат он измельчил с изящной поспешностью и создал необычно острую смесь, куда входили яблоки, нарезанные в миксере. Потом он, как дровосек, а точнее, как крестьянин, вывалил все это на деревянные тарелки. Есть он начал стоя.

— Погоди минутку,— сказала я.— Куда спешить? Давай выйдем на балкон и нормально поедим.

Вася замер с полным ртом, будто я указала ему на что-то очень неприличное, о чем он и не подозревал.

— Да,— смущенно сказал он.— Было бы неплохо.

Когда мы сидели на балконе, я молча дивилась странному сочетанию в нем утонченного и крестьянского. Со знанием дела он пустился в подробное обсуждение диетических принципов и сочетаемости различных блюд вперемежку с информацией о том, что несла человеческому организму каждая разновидность пищи. Еду он, однако, при этом заглатывал без разбора, по-видимому, не замечая противоречия между тем, что говорил, и тем, что делал. Он был доволен, полностью отдаваясь наслаждению пищей. Ясно было, что этот человек ничего не делает наполовину. Еда на тарелке будто символизировала для него жизнь, а если он сталкивался с жизнью ли, с едой ли, с любовью ли, он вкушал это всем своим существом. Таким качеством я могла упиваться, потому что и сама была такой же, пусть в этом и были свои минусы.

Доев салат, он заглянул в стакан с соком из свежей моркови и сказал, что у него есть одна проблемка.

— Я должен был вернуться в Париж и переехать к женщине, с которой я жил. Ради меня она оставляет мужа, но ты говорила, что, может быть, окажешься в Париже?

Я чуть не подавилась, потому что действительно подумывала отправиться в Париж, как только закончу фильм, чтобы отдохнуть вместе с Васей. А там посмотрим, что из этого выйдет. Будем двигаться на ощупь, думала я. К такому повороту событий я была не готова.

— Но теперь в тебе я нашел женщину своей жизни и должен быть честен со своей другой женщиной.

— Ясно. Насколько я понимаю, у тебя небольшая личная проблема. Но ко мне-то это какое отношение имеет?

Он оторвал взгляд от стакана.

— Ну ты же хочешь поехать в Париж? Ты же предложила поехать со мной, да?

— Да,— ответила я,— но я не хочу, чтобы из-за меня рушилось что-то важное для тебя.

— Ты важна для меня. Всегда была важна. Хотя я никогда не рассчитывал, что ты будешь так же относиться ко мне. А поэтому я должен сказать ей и объяснить, что произошло.

— Хорошо,— согласилась я, снова запутавшись в закулисных отношениях мужчины и женщины.— Поезжай сейчас. Поступай, как считаешь нужным, а я подожду с отъездом, пока не закончу фильм, то есть еще дней десять.

— Ты правда приедешь ко мне в Париж?

— Да,— ответила я, вспоминая свои предыдущие поездки в Париж и думая, что теперь из-за него все будет по-другому.

— Хорошо. Значит, решено. Будет трудно, но я ей скажу.

Он встал, посмотрел мне прямо в глаза и сказал:

— Ты моя настоящая любовь.— Потом достал из сумки маленький образок.

— Пусть будет у тебя. Повесь на цепочку. Мама подарила мне его перед отъездом из России. Мамин подарок благословил наш патриарх.

Я положила синий диск на ладонь. Я увидела выложенную золотой мозаикой фигуру девы Марии с Христом на руках, у каждого вокруг головы был нимб.

Я взглянула на Васю.

— Ты хочешь мне это подарить?

— Конечно. Ты моя любовь. Образок защитит тебя, пока мы снова не будем вместе. А что у тебя есть для меня из того, что всегда с тобой?

Я сняла с шеи золотую цепочку и застегнула на нем. Она оказалась чуть-чуть короче цепочки с золотым крестом.

— Красивая,— сказал он.— В ней твоя энергия. Я ее чувствую. Всегда буду ее носить. Вот увидишь. Жизнь — это прекрасная тайна, правда?

Я кивнула.

Он уехал по Малибу-роуд и долго еще махал мне рукой. Я гадала, чем он станет для меня в жизни, не подозревая, что это будет прежде всего восхитительная, доводящая до бешенства загадка.

Глава 9

Через несколько дней я полетела в Париж ночным рейсом и, пока ждала на таможне багаж, не без некоторого беспокойства думала о том, как снова встречусь с Васей. Я посмотрела в открытую дверь, выходившую на улицу. Он был там, на месте, представительная фигура в шубе из альпаки и шерстяной шапочке.

Я вышла со своим багажом.

Он с опаской приблизился ко мне, окинув взглядом единственную, внушительных размеров сумку.

— Я обитаю в маленькой каморке. Вот увидишь,— боязливо сказал он.— Мой друг Саша и его жена разрешили мне жить там, потому что денег на то, чтобы снимать квартиру, у меня сейчас нет.

Я заверила его, что мне абсолютно безразлично, где спать да и где жить. Он остановился и секунду пристально смотрел на меня, будто пытался определить, действительно ли я думаю то же, что говорю.

В этот момент я задумалась, стоит ли мне действительно говорить ему, что все это для меня по-прежнему любопытное приключение, которого мне бы не хотелось упустить, потому что у меня было необъяснимое ощущение, будто мы с ним прекрасно знакомы. Нет, я его не понимала, но чувствовала, что знаю его, может быть, даже лучше, чем он сам себя знает. Но я ничего не сказала.

Вася был прав. Он действительно жил в каморке. Я вошла вслед за ним. Он на меня не смотрел — разгребал пространство для моей сумки. Места как раз хватало для матраса на полу, стола рядом с матрасом и небольшого холодильника в углу, на котором стояла маленькая электрическая плитка. Я взглянула на кухонный шкафчик, в котором лежали чеснок и несколько банок с приправами. Он что, в самом деле здесь готовил? Возможно, это станет моей обязанностью. Разве могли мы питаться в ресторанах, когда у него не было денег даже на жилье? Или предполагалось, что я буду платить за все? Конечно, я могла себе это позволить, но не поставит ли это его в неловкое положение?

Выбросив из головы все экономические проблемы, я повернулась к нему и сказала:

— Вася, мне здесь очень нравится. Здесь уютно, а что еще нужно, когда ты столько путешествуешь?

Это не было чистой дипломатией. Это была правда.

Слава Богу, подумала я, когда нашла ванную. Я уж боялась, что мне придется долго идти по коридору, что нередко случается в жилых домах Европы.

Ванная была такой же миниатюрной и причудливой, как и вся «каморка». Там был туалет с цепочкой, раковина с зеркальцем над ней и тот самый полудуш-полуванна, где французы как-то ухитряются мыться. Душ был ручной, а с ним я так и не научилась обращаться как следует. Обычно заливаю всю ванную.

Я закрыла за собой дверь и умылась, разглядывая туалетные принадлежности на раковине. Он пользовался электробритвой, которая была включена в розетку. Там же стоял гигантский флакон лосьона после бритья «Джараган». Интересно, французский он или русский. Я открыла пузырек и понюхала. Запах был тот же, что, как я помнила, исходил от него. Рядом стояла большая пластмассовая коробка, от которой тянулся провод. Тут же торчали четыре палочки, похожие на зубочистки. Это водяная электрозубочистка? Раньше я ее никогда не видела. Так, значит, вот при помощи чего ему удавалось доводить зубы до состояния «совершенного несовершенства»?..

Я получше осмотрела маленькую ванную. К моему изумлению дверь открылась. Не было ни предупредительного стука, ни вопроса: «Как дела?» — вообще ничего. Вася просто открыл дверь, увидел, что я сижу на унитазе и очень мило поинтересовался: «Все в порядке?»

Я кивнула, стараясь казаться безразличной, и с ощущением, что ко мне пришли с визитом, вежливо спросила, действительно ли белая пластмассовая коробочка — водяная электрозубочистка.

— Конечно,— сказал он.

Я чувствовала, что за этим последует нравоучение.

— Ты должна ею пользоваться. В особенности после такого длительного перелета.

Я кивнула, уловив, наконец, динамику развития ситуации.

— Давай. Прямо сейчас. Я покажу тебе, как этим пользоваться,— сказал он.

Это было уже чересчур.

— Вон отсюда! — приказала я. И со всем достоинством, на которое была способна, добавила: — Я позову тебя, когда ты мне понадобишься.

Мне еще предстояло узнать, что Вася совершенно не чувствует, когда человеку, да и ему самому, лучше остаться без посторонних глаз. Известны даже случаи, когда он ходил за пассажирами в туалет в самолете, чтобы удостовериться, что они там тайком не курят.

Вскоре он продолжил мое образование по части зубов. Как всегда, когда дело касалось здоровья, он был абсолютно серьезен.

— Вот этим ты должна пользоваться ежедневно,— заявил он.— Напор воды полезен для десен. Когда снимаешься крупным планом, надо помнить о зубах и деснах. Камера бывает безжалостной, Ширли, сама знаешь. На это нужно обращать больше внимания.

Пока он с энтузиазмом показывал мне, как пользоваться водяной электрозубочисткой, я стала понимать, что мне придется либо пропускать мимо ушей некоторые из его диктаторских заявлений и научиться владеть собой в те минуты, когда у него случались завихрения, либо дать себе волю и все ему выложить.

Вася улыбнулся мне в зеркало ванной. Он видел, что я размышляю над тем, что он сказал.

— Ну, так ты ничего не имеешь против моей маленькой каморки? — спросил он.

Возникшая ассоциация показалась мне странной, я тогда впервые поняла, что Васе Медведятникову необходимо всегда быть хозяином положения. На своей ли территории или же на чьей-то другой. С ним вместе мы действительно окажемся гремучей смесью.

Рядом с матрасом на полу зазвонил телефон. Он поднял трубку и затараторил по-русски.

— Мамочка,— сказал он и повернулся ко мне.— Это мама из Москвы.

Оживленный разговор продолжался, его хриплый голос звучал все пронзительнее и пронзительнее. Отчего это он пришел в такое возбуждение? Что-нибудь случилось?

Разговор длился минут десять. У меня сложилось полное впечатление, что КГБ, наверное, арестовал его мать. Вскоре он повесил трубку, внешне вполне довольный.

— О чем вы говорили? — спросила я.

— Да ни о чем, мама просто хотела знать, как я добрался до Парижа из Штатов. Цветы у нее на даче хорошо растут, летом она, быть может, приедет во Францию.

— Боже, а я подумала, уж не началась ли третья мировая война.

— Просто русские так разговаривают,— заверил он.— Мы всегда кричим, вот увидишь. Я сказал маме, что, наконец, встретился с тобой. Ее, по-моему, беспокоит, что я поеду в Голливуд. Тобой она восхищается.

Снова зазвонил телефон. Звонил друг Васи Саша, хозяин квартиры. У него была вечеринка, и он хотел, чтобы мы пришли.

Я переоделась, и мы пошли по мощенным булыжником парижским улицам. Через несколько минут мы вошли в гостиную, полную суетящихся, жестикулирующих русских и французов. Правда, почти все говорили по-английски.

Вася представил меня Саше и его жене Музе. Я поблагодарила их за квартиру. Саша сказал, что я с ума сошла, раз осталась там. Русские обладают не очень приятным свойством сразу говорить по существу, сознавая, судя по всему, что способны смутить кого угодно, просто оставаясь самими собой.

Саша и Муза родились во Франции, но я постепенно понимала, что вне зависимости от того, гражданином какой страны оказывается русский, он все равно чувствует себя русским. Пока я бродила по увешанной иконами квартире, я заметила, что одна француженка смотрит на меня необычайно пристально.

При первой же возможности я сказала об этом Васе и поинтересовалась, с чего бы это.

— Она сестра той француженки, с которой я жил. Она знает, что я порвал с ней ради тебя.

У меня возникло бредовое ощущение, будто мне нанесли удар в спину. Так иногда бывает, когда понимаешь, что все присутствующие лучше тебя знают, во что ты впутался.

— А, понятно,— спокойно сказала я.— Мне почему-то показалось, что ты жил с *ней*.

— Действительно, жил,— признался он, ошарашив меня настолько, что я прислонилась к стене.— Когда я сильно ревновал ее сестру, то со злости спал с ней.

Вдруг я почувствовала, что запутываюсь в его женщинах, что в ответ на его поразительную прямоту сердце мое бешено колотится.

— Ты хочешь сказать, что спал с обеими сестрами?

— Да, я злился и ревновал, потому что Моник спала со своим мужем.

— Господи,— довольно беспомощно воскликнула я. А потом, снедаемая любопытством, спросила: — А чего ж ты от нее ждал?

— Чтобы она спала со мной,— просто ответил он.

— Понятно. Значит, в отместку ты развлекался с ее сестрой.

— Конечно.

— Подожди-ка,— сказала я, приходя в себя.— А твоя Моник знала, что ты делаешь?

— Конечно. Я всегда честен. Я никогда не вру.

— Да уж вижу.

— Тебе здесь нравится? — спросил он так, будто разговор шел о погоде.

— О да. Чудеса не прекращаются. Всевозможные чудеса.

— Это чу-десно?

— Угу.

Как проказливый щенок, Вася поскакал в гостиную, вскинув на плечо фотоаппарат, который успел где-то раздобыть.

В дверях Муза несмело подошла ко мне.

— А раньше вам случалось быть в близких отношениях с русским? — просто спросила она.

— Нет, Муза, а что?

— Просто поинтересовалась, вот и все.

Тут она поспешно вспомнила, что должна принести еще водки. Усталая после перелета, я побрела в гостиную, чувствуя себя наивной девочкой.

Вася протянул мне стакан водки, подняв его до уровня моих глаз.

— Я очень верный человек,— сказал он.— Когда я влюблен, я верен.

В своем путешествии на американских горках мы достигли первого поворота.

Через несколько часов мне захотелось спать. Вася заботливо отвел меня назад в нашу каморку. Я разделась, как во сне, но все же заметила, что он снял свой золотой крестик и положил рядом с двумя миниатюрами в рамках. На одной была его мать. На другой — дева Мария с Христом. Мы бросились на лежавший на полу матрас и растворились во сне и любви.

Проснувшись утром, я открыла глаза и увидела, что Вася смотрит на меня и лицо его пылает любовью. Он не пошевелился, в выражении ничего не изменилось. Он все улыбался и улыбался, а потом вздохнул и дотронулся до кончика моего носа.

— Ты мой Ниф-Ниф,— игриво сказал он.

— Да? Что такое Ниф-Ниф?

— Знаешь, у нас в России есть детская сказка про трех поросят[1]. У вас, по-моему, тоже есть. Мой

[1] Так у автора.— *Прим. пер.*

любимый поросенок был Ниф-Ниф. Ты мой маленький Ниф-Ниф, потому что лицо у тебя такое же прелестное, как у маленького Ниф-Нифа.

Его нежность захлестнула меня.

— Ниф-Ниф,— сказал он,— я люблю тебя. Я всегда буду честен с тобой. Ты так и знай.

— Да, кое-какой опыт по этой части у меня уже есть.

— Как ты думаешь, мы знали друг друга раньше?

Я приподнялась на руке. Он никогда не делал никаких вступлений. Просто без колебаний выпаливал все, что думал. То, о чем он меня спрашивал, видимо, затронуло во мне какие-то струны, но мне наши отношения представлялись слишком хрупкими — а может быть, слишком значительными,— чтобы самой коснуться этого вопроса.

— Ты хочешь сказать, в другой жизни?

— Да,— он ждал, как я отреагирую. А почему бы и нет, подумала я. Но я все еще немного боялась.

— Я думаю, что это возможно. Я толком не знаю, чему из всего этого я верю.

— Я чувствую,— продолжал он,— что знал тебя всю жизнь. Почему это так?

— Не знаю. Ты мне тоже кажешься очень знакомым, и тем не менее я совсем не понимаю, каково тебе на самом деле.

— Мы очень разные, да?

— Очень.

— Американка и русский. Почему мы нашли друг друга?

— Ты нашел меня, Вася. Инициатива поиска твоя. Я все еще не вполне понимаю, что происходит. Это безумие.

— А знаешь, я раньше останавливал на улице рыжеволосых женщин с лицом, похожим на твое. Честно, мне повсюду мерещилась ты. Правда. Ты же видела мой фильм. С этой актрисой я жил три года, потому что она похожа на тебя. Почему же?

— Не знаю.

— Ей все было известно. Из-за этого у нее на стене висели твои фотографии. Она очень любит тебя. Хочет получить твой автограф.

— Хорошо, непременно,— сказала я, постепенно начиная разбираться в некоторых запутанных аспектах его честности.

— Пока ты здесь, пойдешь со мной в русскую церковь на пасхальную службу?

Я взглянула на крестик, лежавший на ночном столике рядом с иконой.

— Конечно, это же важно для тебя, правда?

— Я христианин. Все русские — верующие, коммунисты ли, не коммунисты. Может, и в Кремле потихоньку носят крестики, когда никто не видит.— Вася закинул руку за голову.— Россия глубоко духовная страна. При нашей действительности это необходимо. Может быть, в условиях коммунистической системы религиозные чувства лишь углубляются. Вот мы и не против.

— Не против? Почему?

— А это как наша клубника. Именно потому, что шесть месяцев листья клубники погребены под глубоким русским снегом, она кажется летом такой вкусной.

— Ты хочешь сказать, что на вкус приятна только та клубника, которая перенесла лишения?

— Конечно. То же самое и с жизнью, и с людьми. Страдание необходимо для искусства и счастья.— Он продолжал убежденно говорить: — Любовь к Богу и духовность невероятно важны для всех русских. Ты понимаешь меня?

— То есть ты хочешь сказать, что в марксистском правительстве в Кремле не атеисты, а тайные христиане?

— Нет, не христиане. Даже атеисты страстно верят в атеизм. У русских есть убеждения. Сомнение идет с Запада.

Я села на матрасе, скрестив ноги, и повернулась к нему.

— А ты, Вася? Ты тоже так чувствуешь?

— Я русский православный христианин,— решительно заявил он.

Интересно, будут ли его ответы когда-нибудь не столь категоричны? У него, казалось, были твердые убеждения на любой счет.

— Мы должны бороться с сатанинскими силами,— продолжал он.— Силы зла уничтожат нас, если мы не признаем Господа.

— Ты веришь в существование сатанинских сил?

— Конечно. И каждый раз, как мы почувствуем, что они вселяются в нас, мы должны обращаться к Богу.

— Поэтому ты носишь крест... для защиты?

— Да-да, конечно, но ты должна понимать, что мы, русские, еще и мусульмане, не в религиозном смысле, а психологически. Мы — гибрид христианской духовности и азиатской мусульманской психологии. Мы не в состоянии держать себя в узде, не выходить за установленные рамки. Поэтому нам не обойтись без правительства «большой дубинки».

Я не взялась бы судить, есть ли противоречие в его словах. Потом я вспомнила, что читала у Достоевского о том, что русские могут быть сентиментальны и одновременно холодны и жестоки, что русский может рыдать над стихотворением, а через несколько минут на том же самом месте может убить врага. Русский наполовину святой, наполовину дикарь.

— Мой Ниф-Ниф,— продолжал Вася,— мы, русские, уважения к личности не испытываем, тут воп-

рос скорее эмоциональный — любовь или ненависть. Еще с царских времен, да и теперь тоже. Русские уважают только мощь и силу. К уважению примешивается страх и порой восхищение. Вот поэтому русские восторгаются Сталиным. У него был поистине железный кулак. Мы и не рассчитываем на уважение, если нет силы, нет мускулов.

То, что он сказал, удручало меня. Разве возможны взаимоотношения между отдельными людьми или целыми странами, если нас разделяет такая бездна недоверия, такая разница в ценностной ориентации? Что же станет с переговорами по ОСВ, с ядерным разоружением, даже с космическими исследованиями, если то, что он говорит, — правда?

Охлопков-Медведятников продолжал рассуждать о дихотомии русского характера, о некоей двойственности, присущей их темпераменту, их отношению к жизни, двойственности, которая сформировалась под воздействием климатических и географических условий, равно как и под влиянием истории.

— Можешь ли ты себе представить,— говорил он,— что значит жить в маленькой деревушке, семь месяцев в году[2] погребенной под двадцатью футами снега, когда до ближайшей железной дороги или соседней деревушки пять дней пути? Такой веками была жизнь русского. Бывало, что новости доходили до них, если вообще доходили, с годичным опозданием.

Он рассказывал, что в течение некоторого времени русский может строжайше придерживаться научно обоснованной дисциплины, а потом бросить все и начать потакать своим слабостям. Он может быть непритязателен дома и роскошествовать на людях. Он исполнен добра и сочувствия и одновременно безразличен и жесток.

Я вспомнила, что то же самое писал Хедрик Смит в «Русских» — книге, получившей премию Пулитцера. Полудикари, полусвятые, как говорил Достоевский.

Мне пришлось признать, что мой Вася полностью соответствовал такому описанию. Боже мой, теперь-то я поняла, почему Муза спросила, приходилось ли мне быть в близких отношениях с русскими. И снова где-то в глубине души возникло неотвязное чувство, будто я знаю этого человека уже многие сотни лет.

Вася взял мою руку.

— Ты мое солнце,— сказал он, и я почувствовала, что краснею.— У тебя очень красивые пальцы. Такие ласковые и изящные,— он слегка сжал кончики моих пальцев.— Я обожаю мягенькие подушечки на твоих пальцах. Мои пухленькие подушечки. Тебе нужно подстригать ногти покороче, чтобы я мог их лучше рассмотреть.

Очередное директивное вмешательство в мою личную жизнь вернуло меня к реальности. Я отращивала длинные ногти, потому что иначе я механически кусала подушечки пальцев, иногда до того, что они кровоточили. Однажды мне кто-то сказал, что я пытаюсь таким образом счистить с себя верхний слой кожуры в отчаянном, бессознательном стремлении добраться до самой своей сути. Может быть, это вульгарная психология, а может быть, в этом что-то есть.

— Ты будешь со мной бегать, Ниф-Ниф? — спросил он, будто маленький ребенок, который умоляет маму сделать ему большое одолжение.— Прежде я не встречал ни одной женщины, которая бы согласилась бегать со мной.

— Конечно,— сказала я, чувствуя, что разрываюсь между его ребяческим очарованием и взрослой самоуверенностью.

— Но сперва электрозубочистка,— проинструктировал он.— Ты должна пользоваться водяной электрозубочисткой. Вчера вечером ты слишком устала. Теперь нужно все сделать как следует.

Я встала, чертыхаясь, потому что знала, что он прав.

В спортивных костюмах мы выбежали на бодрящий воздух залитых солнцем парижских улиц и направились к Люксембургскому саду. На бегу мы обсуждали, где будем завтракать.

— Я пробегу пять миль,— сообщил Вася.

— Давай,— согласилась я. Я знала, что он не шутит. Но я этого делать не собиралась. Две-три мили я пробегу, а в оставшееся время поделаю упражнения на растяжку.

Вася бежал неправильно. Чересчур большая нагрузка приходилась на внешнюю сторону пяток, он тяжело забивал в землю свои чудовищные ноги одиннадцатого размера, что создавало излишнее напряжение в спине.

— Знаешь, Вася,— неуверенно начала я,— ты неправильно ставишь ноги, когда бежишь. Так получается слишком большая нагрузка на спину.

Он пренебрежительно посмотрел на меня.

— Для меня нормально,— последовал ответ. На этом обсуждение закончилось.

Черт. Ладно. Мне-то что? Не моя же спина.

А не думал ли Вася, размышляла я, что для хорошего здоровья необходимо упражняться до боли? Что-нибудь вроде того, что раз не больно, значит, бесполезно. Самой мне такое чувство было знакомо, но я уже начинала понимать, что это глупо.

За завтраком в бистро Вася поделился идеей, которая, с его точки зрения, могла заинтересовать нас обоих, связана она была с книгой Брайана Мура «Жена врача».

— Смешно, недавно один мой знакомый писатель заговорил со мной о той же книге,— сказала я.

Мы долго обсуждали Васину идею. О каждом персонаже он говорил с большой страстью. Он

---

[2] Так у автора.— *Прим. пер.*

понимал их конфликты, их горести, их стремления. Вася перевоплощался в того, о ком говорил. Когда он так эмоционально рассказывал своим хриплым голосом о том, что собирается сделать в своем фильме, он казался таким значительным, масштабным, что его невозможно было не принимать всерьез.

Я подумала, как могла бы отразиться совместная работа на наших взаимоотношениях. Я знала, что Вася пристально наблюдает за мной и мысленно решает, какие из моих привычек и жестов он использует, а какие отбросит. У меня ни в коей мере не было ощущения, будто он вторгается на запретную территорию, потому что я проделывала то же самое с ним.

Мы испытывали восхитительный восторг от наблюдения друг за другом. Два профессионала, использующих жизнь как зерно для своей творческой мельницы.

— Вася, а что бы ты сказал, если бы попал в какую-нибудь из моих книг?

Он гордо улыбнулся.

— Я уже попал в несколько книг,— сообщил он.— Мы все входим в жизнь друг друга по многим причинам. Творчество — это все. Творчество рождается из опыта. Я люблю всех своих героев. Знаю, ты полюбишь всех своих.

Когда дома, в каморке, я вышла из ванной, как следует начистившись водяной электрозубочисткой, Вася сидел на матрасе, жевал морковку и улыбался мне, как лопоухий медвежонок.

Тут я вспомнила, что у меня начисто вылетело из головы отдать ему подарок, и, порывшись в чемодане, извлекла двух очаровательных розовых кроликов, которые держали друг друга лапками. Я бросила их на его плоский живот. Он тут же переставил кроликов на подушку, заговорил с ними, отчитывая их на кроличьем языке. Он поставил их вверх ногами и выпорол по-русски. Затем закутал их и промурлыкал детскую песенку. Он шутливо поиздевался над ними за то, что слишком долго спят в объятиях друг друга. Своими длинными руками он извлек крольчат из-под одеяла и покачал, прижав к плечу. Потом кинул их мне. Я осторожно отбросила их назад ему, наполовину поверив, что они живые. Он потрепал их по головке, потом встал, уселся на единственный кухонный стул, которым могла похвастаться каморка, и стал баюкать крольчат, держа на руках, а я тем временем сфотографировала его своим «полароидом».

Меня завораживало его умение так по-детски веселиться. Он говорил, что ему очень нравится моя восторженность, способность что угодно превратить в игру. Он сказал, что узнал новое значение слова «забава». Потом мы повалились на кровать и занялись любовью, а розовые кролики скатились на пол.

Секс с Васей был в моей жизни одним из самых приятных занятий. Мы смеялись, плакали, кричали и кусались. То и дело, когда он полностью терял контроль над собой, наружу прорывалась неудержимая волна русской страсти. Он никогда не бывал груб, но не бывал и деликатно нежен. Уж, конечно, он знал, что делает, но я чувствовала присутствие глубоко укоренившейся в нем традиционной христианской нравственности.

Я поинтересовалась, вступал ли он в близкие отношения с актрисами во время съемок. Во время съемок, сказал он, секс его не интересует. Работа была его жизнью. Ни на что другое у него времени не оставалось. Но, да, действительно, актрисы обычно влюблялись в него. Скромностью он не отличался.

Он никогда не смеялся, когда я дразнила его. К себе он относился очень серьезно, отчего я, конечно, дразнила его еще больше.

Иногда он начинал дуться, если видел, что не может до конца подчинить меня себе, но наши ребяческие игры и дурачества неизменно спасали положение. Никогда еще не встречала я человека, который бы мог с такой радостью предаваться чудесным волшебным играм. Может, причина заключалась в том, что он русский, а может, в том, что он просто Вася. Неважно. Его способность до самозабвения верить в эксцентрические выдумки была для нас неиссякаемым источником нежных чувств и доброго смеха.

Он рассказал мне, как в детстве перевернул улей и весь перемазался медом.

— Мой Медвежонок,— сказала я, смеясь, когда он закончил.— Мой русский Медвежонок.

— А ты мой солнечный Ниф-Ниф.

Мы упали в объятия друг друга. Не помню, когда еще я бывала так счастлива.

Мы все время во что-нибудь играли. В полном восторге я жила только сегодняшним днем, наслаждаясь тем, как мой Медвежонок умеет смеяться. Древний город превратился в площадку для игр, мы всюду таскали с собой розовых кроликов. Весь мир смотрел на нас и улыбался. Но мы ничего не замечали. В конце концов Медвежонок увез меня на маленький островок в Бретани.

Когда мы приехали, уже стемнело. Но Вася предварительно заказал номер в маленькой гостинице, и хозяин ждал нас. Мы оба приняли ванну и забрались в кровать под стеганое одеяло. Когда мы занялись любовью, мне захотелось на сей раз обращаться с ним по-матерински. Губы сами произносили слова, выражавшие мои чувства. Запуская пальцы ему в волосы, я услышала, что шепчу:

— Мой Медвежонок, мой маленький Медвежонок. Да-да, ведь ты мой малютка, малютка, правда же?

Вася сел в кровати, лицо сделалось каменным. Он отнял от меня руки.

— Я тебе не сын,— заявил он, и в его голосе звучала настоящая злоба.

Я тоже села.

— Мой сын? Конечно же, ты мне не сын. Я просто фантазировала, потому что испытала к тебе какое-то материнское чувство, и мне захотелось это выразить и, может быть, с этим лечь с тобой в постель. Что тут плохого?

— Иногда ты будто радио в постели. Слишком много болтаешь.

Пораженная, я уставилась на него. Враждебность его была столь всепоглощающей, столь внезапной, что я не в силах была этого осознать.

— Радио в постели? — переспросила я.

— Вот именно.

Боже мой, подумала я, чувствуя, что сломлена и унижена. Совершенно очевидно, я сделала или сказала нечто такое, в чем он узрел угрозу чему-то очень сокровенному в себе. Моя рука мгновенно потянулась к шее, где я носила благословенную русским патриархом иконку, принадлежавшую прежде его матери.

— Вася, постой. Что тебя так расстроило? Ну и что, если в постели мне захотелось вообразить себя матерью? Это же не кровосмешение в самом деле.

Его глаза засверкали. Он встал и прошелся по комнате.

— Разве тебе это необходимо? — спросил он.

— Нет,— смутилась я.— Никакой необходимости. Конечно, нет. Просто пришла в голову такая мысль, вот и все. У меня было такое настроение, и его отразили мои слова.

Он уселся на кровати.

— Ты слишком много болтаешь. Болтать необязательно.

Он делал мне очень больно. Я чувствовала себя совершенно униженной. То, что я дала волю своему воображению, косвенно свидетельствовало о моем доверии к нему, и это доверие бросили мне назад в лицо.

— Но это же игра, Вася. Она же не всерьез да и не обязательна. Тебе же нравится дурачиться, правда?

— Да,— ответил он,— потому что тебе нравится.

Снова началось катание на американских горках.

— Потому что *мне* нравится? То есть как? Ты ведь тоже любишь играть, и тебе это известно.

— Я играю, потому что тебе это нравится.

Я заплакала. Он, не задумываясь, разбил наши хрупкие, безобидные фантазии, ему это было явно безразлично.

Я услышала свой прерывающийся рыданиями голос:

— Ты по-настоящему подлый, и безразличный, и черствый, потому что ранишь чувства других. Как ты можешь быть таким подлым?

Я плакала навзрыд.

Вася слегка побледнел, но я видела, он решил не уступать.

— Я не подлый,— ответил он, наконец.— В тебе говорит зло.

— Зло? — я чуть не подавилась этим словом. Это было уже совершенно из другой оперы, и я даже плакать перестала.— Черт возьми, а зло-то какое к этому отношение имеет?

— В постели ты высказала скверную мысль. Я с этим мириться не могу.

— Да пошел ты! — закричала я.— Какого черта! Я счастлива, что я не твоя треклятая мамочка. Она-то уж воспитала тебя ой-ой-ой каким жестоким.

Глаза его сверкнули, когда он поднимал руку и проводил пальцами по волосам, по-моему, я уловила желание ударить меня.

— Сам ты злой,— закричала я сквозь слезы.— Я не хотела причинить тебе боль. Я же притворялась. Зачем ты это делаешь?

Он сел на краю кровати, побагровев от ярости. Потом произнес очень спокойно:

— Прекрати, Ширли. Тобой владеют сатанинские силы. Это зло.

Мне никак не удавалось заставить его услышать меня, и от отчаяния во мне заговорило что-то первобытное и примитивное.

— Вася,— заорала я.— Такой вещи, как зло, нет. Зло — это страх и неопределенность. Зло — это то, что ты считаешь злом. Послушай же меня, черт побери!

Он наклонился ко мне, нежно и крепко взял за плечи.

— Прекрати, Ширли,— настойчиво повторил он.— Останови зло.

В голове у меня была полнейшая неразбериха. О чем он говорил? Мне просто хотелось вообразить себя в постели его матерью, а он увидел в этом страшное зло. Я все плакала и плакала. Вася обхватил меня руками. Я не сопротивлялась. Я больше не злилась, даже не чувствовала себя оскорбленной. Вся эта история со «злом» и «сатаной» казалась мне смехотворной. Я вправду не понимала, почему мои бесхитростные фантазии породили в его голове такие образы, но то, что он сделал, потрясло и огорчило меня.

Во мне будто что-то захлопнулось. Я вспомнила свои интуитивные опасения — а не окажется ли он обыкновенным ограниченным христианином. Может, именно эти чувства я сейчас и задела; или же я пробудила в нем какие-то подсознательные, связанные с инцестом фантазии? Может быть, они-то и мучили его в течение двенадцати лет? Или Вася, этот взрослый ребенок, сам до конца не осознавал, как относится к «мамочке», а отношение это было таким, что даже выразить вслух подобные мысли становилось совершенно неприемлемым?

Пока я разбиралась во всей этой мешанине, меня озарила еще одна идея. Если мы действительно встречались с ним в предыдущей жизни, то, может, именно в таких ролях — как мать и сын?

Я знала, что вот об этом я с ним разговаривать не должна.

Я перестала плакать.

— Прости за то, что я говорила про твою мать,— извинилась я.

Вася промолчал. Он и не принял, и не отверг мое извинение. Просто снова забрался в постель. Он

выключил свет. В темноте и безмолвии, нарушаемом лишь моими затихающими всхлипываниями, он проговорил:

— Ниф-Ниф, на свете есть зло. Мне не нравится, когда оно касается тебя.

Мой мозг отключился. Мне больше нечего было сказать.

Как можно спорить о добре и зле, когда дело касается безобидных сексуальных фантазий? Но, по-моему, я стала чуть лучше понимать, какие — связанные с сексом — проблемы преследовали Васю. Мне не понравилось, что я могу так расстраиваться из-за его собственных трудностей.

Когда же, о когда же я, наконец, повзрослею настолько, чтобы не отравлять себе жизнь чужими проблемами? Я подкатилась к Васе и в изнеможении заснула.

Я толком не знала, что произошло. Но в одном я была уверена: больше я не буду «радио» в кровати.

Глава 10

По-моему, когда переживаешь мучительный процесс новых взаимоотношений, не нужно обращать внимание на накапливающиеся сложности, нужно лишь мысленно фиксировать их. Спустя какое-то время легче будет взглянуть на них более трезво и объективно. Так, кажется, мы с Васей и поступали. А возможно, он и не считал возникшие препятствия серьезными. Да и мне в то время, наверно, казалось так же. Во всяком случае после той ночи мы не возвращались к проблеме «зла и кровосмешения». Да и зачем? Каждый из нас находил в другом такой простор для исследования.

Вася обожал свой остров. Каждое утро он бегал трусцой. Для того чтобы испытывать наслаждение от оставшейся части дня, ему, по-видимому, была необходима мышечная боль во время бега.

Вася все больше и больше верил, что из «Жены врача» получится хороший фильм. Мне очень нравилось, когда он вслух рассуждал о том, что ему хотелось бы создать на экране. Его глаза были будто две камеры. Они вмиг фиксировали многомерные образы. И он никогда не забывал увиденного лица, не пропускал почти ничего из происходившего вокруг. Тем не менее он часто не улавливал эмоциональных нюансов, не замечал глубины переживаний, если только сам не испытывал их. В противном случае он не желал добавлять новые эмоциональные блюда к тем, что уже лежали у него на тарелке.

В конце концов мы с Васей вернулись в Париж в нашу каморку. Он стал показывать мне свои фильмы. Меня поразил их чистейший романтизм. Вася изображал на экране совершенно хрестоматийные отношения с оттенком трагедии, смахивавшей на древнюю классику. Его героини, смирявшиеся с враждебными условиями, были по-детски игривы и одновременно терпеливы и грустны. Герои переносили удары судьбы, смело пытаясь влиять на ход собственной жизни. У Васи, видно, была аллергия на счастливые концы. Каждая его лента будто напоминала зрителю, что судьба жестока.

Когда я смотрела его работы, то я их с этой точки зрения не анализировала. Но я ясно сознавала две вещи. Во-первых, он находился под сильным влиянием классической трагедии, во-вторых, верил в то, что жизнь в конце концов столь романтична и трагична, что смех сквозь слезы привлекателен для зрителя. Именно поэтому какое-нибудь позитивное решение любой проблемы не только не воодушевляло аудиторию, но было попросту недостижимо. Я не знала, проступит ли когда-нибудь в реальной жизни та «русская душа», которая столь явственно проявлялась в его работе. Меня это беспокоило, но я отгоняла тревогу, потому что оставалось так много другого, чем можно было наслаждаться.

Пасха в Париже выпала на солнечное воскресенье. Вася повел меня в русскую православную церковь. В сопровождении органа[3] непрерывно пел хор мальчиков. Все стояли. Скамеек не было. Мы то неподвижно замирали, то двигались по кругу. Все держали в руках свечи и смотрели на огромный алтарь, залитый мерцающим светом зажженных свечей. Не чувствовалось никакого заранее разработанного плана, никакой программы. Каждый выражал преклонение перед Богом и молился так, как считал нужным.

Я, как завороженная, наблюдала за никем не направляемой мерно двигавшейся по кругу толпой. Вспомнились Васины слова: русским необходим приказ, иначе воцарится хаос. Значит, к церкви это не относилось? Значит, это было единственное место, где все признавали божественную высшую власть?

Служба продолжалась. Вася взял меня за руку. Он очень ласково сжал ее, наши пальцы переплелись. Хор и орган звучали все мощнее. Я взглянула на Васю. Его влажные глаза закрылись, будто он давал себе какое-то клятвенное обещание. Глядя на него, я тоже невольно ощутила присутствие того, что он называл Богом. Его глаза долго оставались закрытыми. Когда они открылись, он наклонился ко мне и проговорил на ухо:

— Я никогда еще не водил женщину в церковь.

Через некоторое время мы вышли из церкви и отправились в небольшой ресторан. Вася потребовал столик на двоих. Официант прокричал что-то по-русски, что явно означало: «Не видишь, что ли, свободных столиков нет». Потом узнал меня и, засуетившись, отвел нас к мгновенно освободившемуся столику. Вася снова гордо расправил плечи.

Мы уселись. Вася осмотрелся, оценивая местоположение столика. Удовлетворившись, он заказал

---

[3] Так у автора.— *Прим. пер.*

половину того, что было в меню. Нам сразу же подали водку со льдом, и шеф-повар вышел засвидетельствовать мне свое почтение. Три официанта, стремясь получить автограф, протянули мне меню, и я весело удовлетворила их просьбу, проконсультировавшись у Васи, как писать по-русски некоторые слова. Когда я посмотрела на него, его улыбка показалась мне немного натянутой. Он притих, а суматоха продолжалась, и вскоре подали еду.

— Тебе понравилась русская пасха? — спросил наконец Вася, набив полный рот, что, по-видимому, неизменно излечивало все его печали.

— Да, мой Медвежонок. Это было прекрасно. Я поражалась, откуда все в церкви будто знали, что следует делать, как проявить уважение друг к другу.

— Вот истинная демократия,— сказал он так, чтобы я обратила внимание на его убежденность.

— А диссидентов там много было? Все эти писатели, все, кто пришел, они диссиденты или эмигранты? Кто они?

— Они друзья и занимаются тем, что обсуждают друг с другом, что делать. Ни один русский не хочет быть ни диссидентом, ни эмигрантом. Иногда их к этому принуждают.

Я потягивала водку, а он залпом осушил свой стакан.

— А ты? Ты когда-нибудь станешь эмигрантом?

— Я? Никогда! — с жаром воскликнул он.— Было бы глупо с их стороны вынудить меня эмигрировать. Не верю, что такое произойдет. Я изо всех сил пытаюсь сохранить свое нынешнее положение. Я буду работать на Западе и докажу, что советские люди могут добиться признания повсюду. Вот увидишь.

— Да, Медвежонок,— согласилась я, чувствуя, что во мне все перевернулось от того, сколь невыполнимую задачу Вася перед собой поставил. Понимал ли он, какой жестокий дух соперничества царит в западной кинематографии, причем как в Европе, так и в Америке? Хватит ли у него у самого твердости и борцовских качеств?

Он, без сомнения, был гениальным режиссером. Но есть и гениальные *западные* режиссеры, которым не находится работы, каково же тогда было неизвестному русскому. Да, я прекрасно знала о его безграничных амбициях и все-таки восхищалась его мужеством и бесстрашием.

По-моему, на пасху у меня и возникло решение осуществить свои планы жить и работать с Васей в Калифорнии. Меня привлекала непростая задача помочь русскому, которого мне было приятно любить и изучать и который, как я знала, был прекрасным художником. Как обычно и происходит со мной в жизни, это стало очередным приключением. Кроме того, по-прежнему оставался открытым вопрос о том, что было с нами в предыдущих жизнях.

И вот, когда завершена была достойная Гаргантюа трапеза, я сказала:

— Через несколько дней я возвращаюсь в Калифорнию. Почему бы тебе на какое-то время не поехать со мной в Малибу? Может быть, удастся что-нибудь придумать с «Женой врача», мы могли бы вместе поработать.

Он выпрямился.

— Ты предлагаешь мне жить с тобой в Малибу?

— Почему бы и нет. Тебе же там нравится. Ты любишь океан?

Сияющая улыбка озарила его лицо.

— Ниф-Ниф, ты мое солнце. Ты сумасшедшая. Я тоже. Весь мир сошел с ума. Я вернулся в Париж жить и искать работу. Теперь я поеду в Штаты и найду работу там. Если будет на то воля божья, я с твоей помощью осуществлю свою мечту. Вот увидишь.

Вася всегда откровенно выкладывал все, что делает, не скрывая даже своих амбиций. И все-таки интересно, в чем же разница между большими амбициями и смелыми, достойными мечтами. Разве не все мы руководствовались стремлениями наилучшим образом выразить себя? Ну и что, если он использовал меня? Разве каждый из нас не воспользовался дружбой с другими, чтобы продвинуться дальше.

Вася хотел, чтобы мы зашли к его знакомой из Югославии по имени Миланка.

— Она меня знает насквозь. Тебе понравится. Я тебя оставлю у нее, а сам займусь делами.

Вполне справедливо. Я смогу расспросить ее о нем.

Вася ввел меня в просторную квартиру, где жила Миланка. Блеск в ее глазах говорил о том, что среди славян наши взаимоотношения были самой увлекательной темой для сплетен.

— Ничуть не удивляюсь,— сказала она глубоким, хорошо поставленным голосом.— Вдвоем вы гремучая смесь. Много огня, много неприятностей. Ты себя с ней хорошо ведешь? — как прокурор спросила она у Васи, показывая, что видела, как он обращался со многими женщинами.

Вася вытянулся у нее на кушетке, на его лице играли световые блики.

— Миланка, я наконец встретил женщину своей жизни. Больше я ничего не знаю. Я буду самим собой.

— А вы? — спросила Миланка, сразу переходя к делу, ни секунды не тратя на светскую болтовню или приготовление чая.— Вы любите этого человека, зная, что он собой представляет?

Боже мой! Его бурное прошлое явно не было ни для кого тайной.

— Он действительно настолько скверный? — спросила я.

— Он русский.

Ну вот опять. Не потому, что он Вася, чье прошлое преследует его, как фильмы категории «В», а просто потому, что он русский. И что же все пытаются мне объяснить?

— Вы раньше бывали в близких отношениях с русскими? — требовательно спросила Миланка, стоя руки в боки.— Вы когда-нибудь были влюблены в русского?

— Нет,— смиренно ответила я, будто она имела право знать.— Зато у меня был короткий роман с югославом, вашим соотечественником. Было здорово, только в кровати он оказался слишком груб.

Миланка закинула голову и захохотала.

— Она подходит, она тебе подходит, Вася. Серьезно. Она не станет твоей рабыней. Но это уже твои трудности.— Она повернулась ко мне.— Все его женщины были рабынями. Он этого требует. Вы еще увидите.

Я присела рядом с Васей.

— Это правда? — спросила я, как Алиса в Стране Чудес.

— Правильно,— без колебаний ответил Вася.— Мне нравятся рабы. Женщины — рабыни, потому что им этого хочется. С тобой мы равны. Рабыней ты не будешь.

— А у тебя,— обратилась к Васе Миланка,— у тебя на сей раз будут большие неприятности... большие неприятности... Я просто в восторге. Кофе хотите?

Я кивнула. Вася тоже. В гостиную притопал карапуз лет двух. Он подошел прямо ко мне и заглянул в лицо. Без малейшей застенчивости или неохоты он забрался ко мне на колени, встал и положил головку мне на плечо. Миланка удивленно смотрела на малыша.

— Это мой сын,— изумленно сказала она.— Мой младший. Он не любит чужих. Он никогда не бывает общителен. Не понимаю, что произошло.— Она замолчала, пристально глядя на него.— Димитрий,— заговорила она с ним по-сербски.— Что ты делаешь?

Я почувствовала, что Димитрий поднял головку и посмотрел на маму. Она улыбнулась. Он снова положил голову мне на плечо и одной рукой обнял меня за шею.

— Не понимаю,— повторила Миланка.

Вася, который тоже наблюдал за карапузом, сел на кушетке.

— Все ясно. Димитрий знает Ширли по предыдущей жизни. Только и всего.

Я перевела взгляд на Миланку.

— Действительно, это единственное объяснение,— согласилась она.— Он разговаривает с вами на основе очень далеких воспоминаний.

Я нежно приподняла головку Димитрия со своего плеча, повернула к себе лицом и заглянула в глубокие круглые глаза. Они были зеленовато-голубоватые, доверчивые и умные. Он смотрел на меня тем немигающим, смущающим взглядом, который малыши направляют на интересующие их предметы. Потом он улыбнулся, будто понял нечто, чего не понимала я. У меня было такое чувство, будто я смотрю на маленькое человеческое существо, которому уже не одна тысяча лет и которое с каждой прожитой минутой будет забывать, откуда оно, и, в конце концов, будет знать так же мало, как я.

Наконец, малыш мигнул, и это движение век положило конец моменту глубочайшего познания, вернув от бесконечности к сиюминутному. Он снова опустил голову мне на плечо, не желая шевелиться.

Миланка сидела, разинув рот. Вася только улыбался.

— Детей нужно уважать,— заметил он.— Они помнят больше нашего. Мы развращены возрастом. Они — чистейшая истина.

Миланка взглянула на Васю так, будто увидела его впервые. Тот встал.

— Вот поэтому-то Ширли и есть женщина моей жизни. Она узнала меня. Ради ее лица, ее души я и приехал на Запад. Всю жизнь я искал ее. Теперь вот нашел, и посмотрим, что получится.

Миланка замерла. Прежде ей явно не приходилось слышать от Васи ничего похожего. Мне тоже не доводилось слышать таких слов от мужчины, с которым у меня были близкие отношения.

Когда Вася ушел, Миланка подала кофе, закурила и углубилась в повествование о жизни Василия Охлопкова-Медведятникова. Она упомянула нескольких актрис, с которыми был связан Вася, остановилась на одной очень знаменитой, хорошей, которой, однако, было трудно вступать в половые отношения, пока она как следует не напивалась. Они с Васей устраивали состязания в крике и визге, после чего оба чувствовали себя обессиленными, и она, Миланка, не понимала, почему они вообще вместе. Актриса была явно умна и рассудительна. Не будучи русской, она, по словам Миланки, испытывала те же самые трудности из-за «русских особенностей» Васи, с которыми и мне вскоре предстоит столкнуться. Я поинтересовалась, что конкретно имеется в виду.

— Это тяжело объяснить. Быть русским — особое состояние души. Они не похожи на остальных славян.

— В чем причина? В том, что общество несвободно?

— Нет, это не то, что вы думаете. Как отдельные личности русские свободны в силу того, что они анархисты, поэтому-то им и необходим жесткий контроль государства. Они сумасшедшие, жестокие, чудесные, страстные, невозможные. Что я могу сказать? Сами увидите, вы не рабыня. Вы выживете. Поэтому-то я и не понимаю, зачем вы ему понадобились. Он любит вас за ваш талант. Это ясно. Но он действительно вас любит. Ему еще не приходилось сталкиваться с женщиной, которая бы держалась с ним на равных. Это будет интересно. Он уже проинструктировал вас о том, что и как следует есть?

Так значит, я не единственная.

— Да,— ответила я, гадая, какие еще детали наших с Васей отношений входили в привычный стандарт его поведения.

— А как с курением?

— Он не одобряет.

— Естественно. Он ведет себя как ненормальный, когда вобьет себе что-то в голову. Он все

пилит и пилит, если ему что-то небезразлично. По-моему, он придирается из-за того, что любит приказывать. Вы встречались с его матерью?

С его матерью? Когда мне было встречаться с его матерью? Я лишь слышала, как во время их тет-а-тет он визжал что-то нечленораздельное по международному телефону.

— Нет. А она разве не в Москве?

— В Москве. Но вы с ней скоро познакомитесь. Он будет настаивать. С матерью будьте начеку. Она хочет оставить сына себе в полную собственность. А с братом вы знакомы?

— Нет, а какой он?

— Они похожи. Невыносимы для женщин, но как мужчины они талантливы.

Я потягивала кофе. Мне хотелось узнать побольше, правда, нехорошо вторгаться в личную жизнь Васи, но славяне, похоже, были не слишком щепетильны в этом вопросе. Напротив, дела любого человека они с радостью превращали в общее достояние. Это на Западе помешаны на невмешательстве в личную жизнь.

В дверь позвонили.

— Это моя знакомая цыганка-певица. Споет и сыграет для нас. Она поет сердцем. Сейчас и вы чувствуете сердцем, милая моя. Никогда не забывайте, что чувствовать надо еще и умом.

Миланка в белом комбинезоне пошла к двери и впустила женщину с черными, как смоль, волосами, которая, войдя, сразу устремилась к фортепиано, будто музыка — это свежий воздух в нашем загаженном, замусоренном мире. Она кивнула мне, улыбаясь в знак приветствия, заиграла и запела голосом, который поднимался откуда-то от пальцев ног. Мне казалось, будто я в кино и можно, протянув руку, потрогать трехмерное изображение исполнителя. Завороженная ритмичностью и страстностью ее пения, я замерла с чашкой кофе в руке. Я не понимала, о чем она пела, но в ней было столько драматизма, столько напряжения, убежденности и непосредственности, что я сидела как зачарованная.

Я почувствовала, что встаю с дивана и начинаю невольно двигаться в такт непрерывно убыстряющемуся ритму. Мои ступни поочередно вонзались в деревянный пол, будто я соревновалась в танце фламенко. Я притопывала в такт завораживающей музыке и, не успев опомниться, уже двигалась по кругу, изгибаясь в унисон переполнявшим меня эмоциям. Под звуки славянской мелодии я сама чувствовала себя славянкой. Вспомнилось, как тридцать пять лет назад мама говорила мне, что происхождение человека не мешает ему понимать чувства народа другой культуры. «Чувства — это все,— внушала она.— Если проникнешься ими, можно стать кем угодно». Но разве возможно понять всю эмоциональную глубину страстного русского характера, когда ты самый обычный американский протестант?

У меня снова мелькнула мысль, которая частенько будет возникать на протяжении романа с Васей. А не провели ли мы с ним вместе предыдущую жизнь в России? Не была ли я *сама* когда-нибудь русской, и не потому ли, стоило мне его увидеть, как он сразу же показался очень знакомым? Я притопывала и выкрикивала слова, которых не понимала. Не знаю, возможно, это был просто набор звуков. Может, кроме этого в словах вообще ничего нет. Руки приняли то положение, которое, как мне казалось, лучше всего отражало навеянные музыкой чувства. Я по-крестьянски скрестила их и пошла так, что все тело у меня вздрагивало. Мне казалось, я танцевала так уже много раз. Возможно, все мои роли были каким-то образом предварительно прожиты мной. Не всякая ли актерская игра — художественное воплощение образов из прошлого?

Мы вместе пели, танцевали, неистовствовали до вечера, пока за мной не зашел Вася.

— Мой Ниф-Ниф, то же самое ты будешь делать в нашем фильме, и у Миланки будет роль. Думаю, мы назовем его «Танец во тьме», а музыкальной темой будет какая-нибудь из песен Коула Портера.

Излагая свои планы, Вася смотрел на меня будто сквозь объектив камеры, чуть-чуть со стороны. Я чувствовала себя кусочком пластилина, которому он собирался придать форму, отвечающую его желаниям постановщика. Ну а если они не совпадут с моими чувствами и желаниями, заявлю ли я ему об этом или же как профессиональная актриса, подчиняющаяся воле своего режиссера, приму его концепцию, выраженную устно и письменно? Попросту говоря, могла ли я с ним честно работать, поскольку знала, что он воздействует на меня, пользуясь нашей близостью? Не захочет ли он попытаться придать моей героине черты, близкие скорее ему, чем ей?

Мы вернулись к себе, и прежде чем лечь, Вася стал собирать вещи для поездки в Америку. Саша сдаст квартиру кому-нибудь еще, а все оставшееся Вася сложит в коробку, которую Саша для него сохранит. На коробку он посадил кроликов, сказав, что они обо всем позаботятся до нашего возвращения. Потом мы подошли к большому столу, на котором лежала огромная старинная русская Библия.

— Ниф-Ниф, я хочу, чтобы эта Библия стала твоей. В нашей семье она переходила от поколения к поколению сотни лет. Теперь я дарю ее тебе с любовью. Я люблю тебя и хочу, чтобы ты ее повсюду брала с собой. С нами она вернется в Калифорнию.

Я взяла Библию в руки. Весила она фунтов двадцать. Я раскрыла ее. Потрясающе. Старинным русским шрифтом была написана история человечества с точки зрения русского православия. Текст сопровождался цветными рисунками, толстый кожаный переплет вытерся от времени. Ее место было явно в музее. Очевидно, вещь была очень дорогостоящая, а для Васи так просто бесценная.

— Спасибо, Медвежонок, я с ней буду очень бережно обращаться, и так или иначе она все равно останется с тобой.

Мне не хотелось думать о том, как он поступит с Библией, если из наших отношений ничего не выйдет.

Глава 11

Хорошо, что Вася уже бывал в моем домике в Малибу. Он заранее решил, какой ванной будет пользоваться, где будет находиться водяная электрозубочистка и с какой стороны кровати он будет спать. Он точно знал, какие продукты будет покупать в диетическом магазине и проверил миксер, желая убедиться, что тот хорошо работает.

Сценарии и бумагу он положил возле кровати, паспорт спрятал в ящик, совсем не бросающийся в глаза. Меня позабавила эта предосторожность, потому что в парижском аэропорту он забыл бесценный паспорт в автобусе. Я обнаружила пропажу и вовремя спохватилась. А теперь он тщательно прятал документ, дававший ему свободу, будто в мой дом в любой момент могли ворваться грабители. Тяжелую русскую Библию он осторожно водрузил на бомбейский комод напротив нашей кровати. Устроив таким образом свою новую жизнь, он надел кроссовки и отправился бегать. Я огляделась вокруг, окинув взглядом результаты быстрого режиссерского вторжения, и рассмеялась над тем, во что ввязалась.

В свободное от работы время (я заканчивала очередной черновик книги «Сама по себе») я начала репетировать новую телевизионную программу. Вася встречался с продюсерами. С самого начала совместной жизни мы уважали деловой график друг друга.

Никогда еще я не жила в Малибу вместе с кем-нибудь. Сюда я всегда приезжала размышлять и писать. Теперь же все здесь ожило из-за присутствия другого человека. Мне очень нравилось чувствовать это. Я была в восторге.

Когда я не работала над книгой и не репетировала, мы с Васей подолгу бродили в горах. Он был силен, как бык, и так же вынослив. Мне еще не доводилось бывать вместе с мужчиной, физически столь же выносливым, как я, и мне доставляло удовольствие ежедневно испытывать его стойкость. Если ночью я спала всего два часа и выбивалась из сил, взбираясь по горным тропам, он сваливал всю вину на сигарету, которую я выкурила за несколько дней до этого. Прогулки с Васей не только помогали мне поддерживать спортивную форму, но и открывали глаза на красоту окрестных гор. Когда бы я ни гуляла одна, мою голову неизменно переполняли разные мысли, идеи, возможные решения. В походах же с Васей я замечала каждый дикий цветочек, каждый трепещущий зеленый кустик. Он был великолепным знатоком и флоры, и фауны, изумленно восклицал при виде одного растения, приветствовал другое, как старого знакомого.

— Природа — сфера деятельности Бога,— говорил он.— Человечеству не понять ее тайн.

Вася считал, что степень признания человеком законов природы прямо пропорциональна степени его понимания жизни. Он был тонким ценителем лекарственных растений, любил правильно подобранное меню; с почтением относился он и к изучению энергетических центров-чакр, расположенных вдоль позвоночника, в их отношении к космической гармонии.

Вскоре после того как мы зажили вместе, я привезла в Малибу позаниматься с нами своего преподавателя йоги.

В целом йога сразу же понравилась Васе, однако было одно «но». На первых порах хатха-йога, конечно же, причиняет физическую боль, но для занятий нужны терпение и дисциплина, их ни в коем случае нельзя форсировать. Вася становился перед зеркалом с таким видом, будто готовился войти в камеру китайских пыток, на лице была написана такая решимость вынести муки, что я не могла удержаться от смеха и теряла равновесие во время исполнения какой-нибудь позы. Вася не находил ничего веселого в моем смехе. Он говорил, я не понимаю его потребности испытывать боль, отчего я хохотала еще сильнее. Вася лежал перед зеркалом на полу и изгибался в позе кобры, чуть не ломая себе спину. Мне не оставалось ничего иного, как бросаться спасать его от хронического искривления позвоночника, прекращая на время смеяться. А у него после этого только прибавлялось решимости демонстрировать свою правоту, доказывать, что форсирование занятий — лучший выход. Было ли это свойством русского или лишь Васиного характера? Страшно представить себе, в каком положении оказался бы мир, если бы потребность страдать была присуща целой нации.

Я особенно не распространялась своим знакомым о моем новом русском друге, но слухи, видимо, все равно ползли. Может быть, играло роль то, что он был настоящим русским; стоило Васе войти в комнату, как разговор замирал, должно быть, все чувствовали: теперь они находятся в присутствии какой-то значительной персоны. Точный механизм уловить было трудно. Меняли тему и прерывали беседу не потому, что не хотели, чтобы он слушал. Скорее, излучаемая им энергия обладала такой силой, что его просто невозможно было игнорировать. У него же была столь неодолимая потребность быть в центре внимания, что своей цели он добивался почти без всяких усилий. Спириты сослались бы на его ауру. Она будто беззвучно говорила: «Заметь меня». Уже одна только его внешность была достаточно примечательна, чтобы вызвать такую реакцию.

Врожденная потребность всегда находиться в центре внимания была важна для Васи-режиссера не только потому, что режиссер — главная фигура на съемках любого фильма, но и потому, что сам он преклонялся перед индивидуализмом и требовал почтительного отношения к нему в творчестве. Столь велико было его уважение к «проявлению индивидуальности», что порой это казалось мне невыносимо «русским».

Как-то вечером я репетировала новую часть своей танцевальной программы в спортзале в центре Голливуда, и Вася зашел посмотреть, как я работаю. Я знала, что он придет, сама его пригласила, хотя ему разрешалось приходить на репетиции, когда он захочет.

Прозвенел звонок для танцоров; закончив репетицию, я подошла к Васе, поздоровалась и поинтересовалась, понравилось ли ему. Он кивнул, но в подробности вдаваться не стал. Я оставила его кислый ответ без внимания, я устала и хотела есть.

За обедом он был мрачен.

— Ты обращаешь на меня мало внимания, когда я прихожу к тебе на репетиции,— сказал он.

— Что-что? — переспросила я с искренним недоумением.

— Когда я вхожу, ты продолжаешь работать. Ты никак не реагируешь на мое присутствие.

Ну и ну. Дело пахнет керосином. А в Америке ничто не должно отвлекать людей от работы. Может быть, в России считается событием, когда коллега-артист заходит на репетицию?

— Ты серьезно? — спросила я.

— Еще бы. Я ведь не какая-нибудь мушка. А тебе безразлично, что я пришел.

— Нет, Медвежонок. Мне это не безразлично. Мне очень приятно, что ты пришел. Приятно, что тебе интересны мои занятия. Я была бы рада услышать твои замечания, если только ты не станешь предлагать свою хореографию. Но я профессиональная танцовщица, а в Америке не принято прерывать репетицию остальных танцоров ради того, чтобы поздороваться с другом.

Он не улыбнулся. Он не принял моей точки зрения. До конца обеда мы почти все время молчали. Оба, по-моему, понимали, что иначе разразится скандал.

Несколько недель спустя началась изнурительная четырехдневная запись моей программы. Мне предстояло исполнить песню-монолог, рассчитанную примерно на девять минут. Вася наблюдал за тем, как я репетировала дома, и захотел взглянуть на сценарий.

— Это мыльная опера,— тонко подметил он.

— Это телевидение. Думаю, получится неплохо.

— Возможно. И все же у меня есть на этот счет кое-какие соображения.

Ну что же, подумала я про себя, отличный случай проверить на небольшом примере, каково будет с ним работать.

— Ладно,— с готовностью согласилась я.— Давай, мне очень хочется.

У него находились соображения по поводу каждой прозаической ли, стихотворной ли строчки. Он останавливал меня и разъяснял, как их следовало бы произносить. Я слушала и радовалась, потому что его предложения были изобретательны и милы. Он высказывал дельные соображения, делал акцент на эмоциональной стороне. Почти все предложения были чудесны, хотя и вызывали в памяти игру актрис в тех его фильмах, что я видела,— та же игривость и ребячливость. Но в данном случае мне это подходило. Мы проработали вместе около часа, что доставило мне большое удовольствие, в особенности меня радовало его понимание переживаний женщины, о которой я пела.

— Видишь ли, до некоторой степени я женщина,— интригующе заявил он.— Я часто чувствую по-женски. Это потому, что давным-давно я прожил несколько жизней, как женщина.

Смехотворным мне это не показалось. Я и сама рассуждала, не была ли я когда-нибудь прежде мужчиной, недаром же многие из тех, кто сталкивался со мной, находили во мне то мужское, то женское начало. Одно время я занималась изучением женской и мужской энергии. Женская энергия — это энергия инь, она сосредоточена в правом полушарии мозга. Она отвечает за интуицию, восприимчивость, мистические и артистические стороны характера. Левое полушарие (энергия ян) управляет такими качествами, как уверенность, активность, прямолинейность.

И Вася, и я — мы оба — демонстрировали и те, и другие свойства. В каждом из нас обнаруживались и женские, и мужские качества.

— Я знаю, что чувствует женщина,— продолжал Вася,— вот почему я хорошо работаю с ними.

Мне хотелось спросить его, почему он не мог перенести ту же чуткость по отношению к женщине в реальную жизнь, но вместо этого я поблагодарила его за помощь, выразила надежду, что режиссер программы оценит то новое, что я завтра внесу в свою сцену, и добавила, что и Вася, и я, конечно же, оставим между нами то, что все это посоветовал мне он, — незачем вторгаться на территорию постановщика программы. Вася кивнул, но промолчал.

На следующий день мы снимали очередной дубль. В глубине съемочной площадки в тени я увидела Васю. Я оценила его самообладание, ведь он не вел себя так, будто сцена принадлежит ему, хотя теперь он лично принимал участие в подготовке шоу. Однако его выдержки хватило ненадолго.

Едва я закончила дубль, Вася вышел из тени на освещенную сцену, где принялся громко расхваливать мою работу, а также разъяснять мне, что я сделала не так.

Я направилась в дамскую комнату, жестом пригласив Васю последовать за мной. Наедине я поблагодарила его, но сказала, что предпочла бы, чтобы группа и в особенности режиссер не догадывались, что он помогает мне в работе.

— Конечно,— убежденно согласился Вася. Ему и самому бы не понравилось, если бы какой-нибудь другой режиссер обошелся с ним подобным образом. Вася мог понять кого угодно, если был в состоянии поставить себя на его место.

Третий день записи пришелся на мой день рождения. Мои близкие друзья были в курсе, но я этого не афишировала. Любое торжество нарушило бы наш плотный график, а потом, честно говоря, я стеснялась привлекать лишнее внимание.

Белла Абзуг с мужем устроили так, чтобы во время перерыва на сцену вывезли торт и

шампанское. Я закончила песню, которую мы записывали. Ассистент режиссера дал знак, что пришло время «сюрприза» — торта с шампанским, все запели «Happy birthday». Мы сделали небольшой перерыв в съемках, чтобы поразвлечься, но Васи нигде не было видно. В ответ на мой вопрос Белла сказала, что видела его у меня в гримерной и попросила скорее прийти на съемочную площадку, чтобы успеть на импровизированную вечеринку. Времени строить догадки не было и, завершив пиршество, мы вернулись к работе. Между тем Васи все не было. Примерно через час мы закончили съемки, намеченные на третий день, и я в изнеможении приковыляла в гримерную. Там на кушетке восседал Вася, неотрывно глядя куда-то в пустоту.

— Вот ты где,— сказала я, радуясь, что он не потерялся в лабиринте коридоров Си Би Эс.— Где ты был, когда подавали именинный пирог? Нам тебя не хватало, Медвежонок.

Он хмурился, лицо оставалось неподвижным.

— А ты где была? — хрипло спросил он с оттенком непонятного мне раздражения.

— Я где была? То есть как? Мы записывали программу, потом устроили короткий перерыв на торт с шампанским.

— Ты должна была зайти за мной,— сказал Вася с каменным лицом. Если бы не выражение лица, я бы решила, что он дурачится. Разыгрывает меня.

— Ты что, серьезно, что ли, — засмеялась я. — Торт был отличный. Я даже смутилась из-за того, что они устроили такую суету из-за меня, но если бы никто ничего не сделал, было бы еще хуже.

— Ты должна была зайти за мной,— повторил Вася.

Господи Иисусе, да он на полном серьезе. Чего же он хочет?

В костюме, сопровождаемая гримером и парикмахером (они всегда опекают исполнителей, которым нельзя позволить превращать себя черт знает во что, ибо последующее приведение в божеский вид занимает слишком много времени), я обошла кофейный столик, царапнув блестками по дереву, и обняла Васю, который явно чувствовал себя брошенным.

— Что произошло, Медвежонок? Жаль, что тебя не было на моем импровизированном торжестве. Я гадала, где ты, но не могла всех бросить и отправиться на поиски. Ты же знал, что банкет начался. Ведь Белла сказала тебе?

Он помрачнел еще больше.

— Конечно,— подтвердил он, оставив меня недоумевать, что же происходит.

— Ну так почему же тогда ты не пришел к нам?

Вася повернулся ко мне, не обращая никакого внимания на наблюдавшую за нами свиту.

— Я ждал, пока *ты* пригласишь меня.

— Приглашу тебя? Тебе не нужно приглашение, и тебе это известно.

— Это неправильно.

— Что неправильно? — я уже злилась и одновременно чувствовала себя дурой, потому что чего-то не понимала. Может быть, он плохо подбирал английские слова? Гример и парикмахер вежливо извинились и удалились в коридор.

— Вася, пожалуйста, объясни, что тебя беспокоит.

— Могла бы и сама догадаться.

— Ну так я не понимаю.— В моем голосе звучало явное нетерпение.— Мы очень напряженно работали и даже на пирушку не могли тратить много времени. Не сомневаюсь, ты все это знаешь.

— Я знаю только то,— продолжал он с настойчивостью дорожного катка,— что я сидел в этой самой комнате и ждал, чтобы меня пригласили на вечеринку в твою честь, а ты меня не пригласила. Ты проявила нечуткость и безразличие к моим переживаниям, полное безразличие.

Этим он меня добил. Он был абсолютно серьезен. Он продолжал:

— Кого-то ты за мной, правда, посылала. Но прийти ты должна была сама.

Я с усилием подавила поднимавшуюся во мне волну гнева.

— Подожди минутку. Дай мне вылезти из этих блесток и снять грим, чтобы я могла отпустить всех домой.

Вася неподвижно сидел посредине кушетки, крепко упершись ногами в пол. Я позвала из коридора гримера и парикмахера. С обычной, но все равно трогательной профессиональной аккуратностью они вынули у меня из прически украшения, сняли с лица грим. Быстро, по-деловому сказали, что требуется для завтрашних съемок, и ушли.

К тому времени в гримерной появились Белла с Мартином, которые собирались уезжать вместе с нами. Стоило им переступить порог, как они поняли — что-то неладно. У меня было предостаточно времени, чтобы перейти от растерянности и бессилия к ярости, и сдерживаться я уже не могла. Одно дело обвинять меня в недостатке уважения, совсем другое — требовать внимания, когда время — деньги. Куда же, черт возьми, подевался его профессионализм или хотя бы простое снисхождение к обстоятельствам! Да и вообще, чей это день рождения?

Белла, желая быть дружелюбной и общительной, спросила:

— Вася, почему вы не пришли попробовать шампанского и праздничного пирога? Мы ведь сказали вам, что его сейчас подадут.

Он так сверкнул на нее глазами через всю комнату, что целая русская деревня могла бы заполыхать.

— Меня не пригласили,— заявил он.

— Не пригласили? Да вы же знаете, что были приглашены. Мы все об этом знали.

— Неважно. Ширли должна была лично зайти за мной. Я как посторонний в одиночестве сидел здесь, неприглашенный.

Белла изумленно подняла брови, а Вася продолжал:

— Ширли нечуткая и жестокая.

Это было последней каплей. Может быть, потому что когда я разрезала торт, у меня действительно мелькнула мысль пойти посмотреть, где он, но я отказалась от нее, ведь гримерная слишком далеко. Тогда решение казалось мне вполне благоразумным, я действительно думала, что его перехватили по дороге. Измученная, сбитая с толку его претензиями, я больше не могла выносить обвинений.

Я набрала воздуху, чтобы наброситься на него, но Вася еще не все сказал.

— Ей мои чувства были совершенно безразличны,— обратился он к Белле, казавшейся — что было ей несвойственно — совершенно беспомощной.— Она вела себя как крупная «звезда».

Я вскочила и наклонилась к кофейному столику. Я почувствовала, как мои руки потянулись к нему, подняли и перевернули столик прямо посреди комнаты.

Белла и Мартин бочком выскользнули в коридор.

У Васи выражение лица не изменилось. Ни потрясения, ни страха, ни удивления — ничего. Это было столь же странно для меня, как и то, что я сама только что проделала.

— Это ты элитарное дерьмо,— заорала я.

— А ты необузданная,— спокойно сказал он.

— Какого дьявола ты меня провоцируешь? Мне хочется все здание перевернуть вверх ногами.

— Вот видишь? Никакого уважения.

Я повернулась к нему спиной, тяжело оперлась о туалетный столик и, опустив голову, замерла на секунду. Я знала, что должна сохранить энергию, которая еще осталась у меня после съемок. У меня не было желания проводить турнир по громким оскорблениям, потому что перед последним днем съемок мне на сон оставалось лишь шесть часов.

Я подобрала то, что попадало с кофейного столика. Вернувшиеся Белла и Мартин помогли мне собрать балетные туфли, колготки и трико. Все это время Вася невозмутимо сохранял прежнее выражение лица. В молчании мы поехали в Малибу. Абзуги следовали за нами в своей машине.

Дома я попрощалась со всеми и сразу же забралась в кровать, пытаясь упрятать чувства в какой-нибудь отдельной части мозга, чтобы они не мешали мне спать. К счастью, за исключением тех случаев, когда меня что-то по-настоящему пугало, я умела при необходимости отключаться (я всегда могла положиться на свое левое полушарие, на энергию ян, на мужской подход к вещам).

Назавтра утром никто из нас не говорил о прошедшем вечере. Белла, правда, отвела меня в сторонку и спросила:

— Это что, мужской шовинизм или причина в том, что он русский?

— Понятия не имею. Ты же русская. Вот и объясни мне сама. В отношениях с твоими соотечественниками я новичок.

На съемки мы отправились все вместе. Вася пребывал в отличном настроении, восхищался новым оборудованием, применяемым на американском телевидении.

К двум часам ночи мы приступили к съемкам двадцатиминутного танцевального номера. Сказать, что к тому моменту я была измучена, значит не сказать ничего. Ела я тогда нерегулярно — времени не хватало. Со мной случались обмороки, врачи говорили, это из-за гипогликемии. Так что когда настал черед записывать танец, моя спортивная форма не отвечала требованиям марафона.

Танец снимался частями, в долгих паузах между которыми техники меняли декорации и освещение. Во время такого перерыва я подошла к Васе.

— Ты совсем как лошадь,— сказал он.— Как хорошо натренированная лошадь, которая участвовала во многих скачках и может бежать автоматически. Настоящий монумент силы.

Он произнес это с таким восхищением, что я возгордилась.

После съемок я опять подсела к Васе, мечтая расслабиться.

Он похлопал меня по коленке и снова похвалил за выносливость. Я сделала глубокий вдох. У меня закружилась голова. Неужели у меня понизился сахар в крови, потому что теперь было уже можно: время теперь, когда работа завершилась, уже не было так дорого?

Губы и кисти рук у меня стали деревенеть — знакомые признаки. Резкое понижение сахара на самом деле не слишком серьезная проблема, но те, кто этого никогда раньше не видел, могут испугаться. Вася этого не видел. Единственное, что мне было нужно, это стакан апельсинового сока. Но Вася, как и следовало ожидать, заорал во всю мощь своих неслабых легких:

— Ширли умирает! Ширли умирает!

Все были потрясены, когда он сгреб меня в охапку, громогласно взывая о помощи, будто я и впрямь была на пороге смерти.

— Ширли, моя Ширли, не умирай!

Кто-то принес апельсиновый сок. Я не знала, то ли мне смеяться, то ли плакать. Все в смущении вернулись к работе, а я старалась одновременно успокоить Васю и выпить сок.

Позднее Вася извинился за то, что придирался ко мне в день рождения; он, кажется, осознал, что перегнул палку. Я попросила прощения за перевернутый стол. Сказала, что понимаю, как непросто ему жить с Ширли-«звездой», а он сказал, что на его поведение повлияло чувство бессилия оттого, что он безработный режиссер.

В отношении же моего сахара он решил, что мне необходимо придерживаться строгой диеты, а проще говоря — голодать. Я отказалась, что породило новые споры. Он говорил, что голодом излечивается все — от артрита до гипогликемии. Я возразила, что меня это убьет — безнадежный спор.

Теперь он отпускал замечания по поводу каждого кусочка, который я пыталась положить в рот, порой буквально выхватывая еду у меня из рук, и выкидывал ее в мусоропровод. Если же мы находились в ресторане, то он просто возвращал блюдо на кухню. Иногда я смеялась, иногда приходила в бешенство.

Вагончик летел по американским горкам все быстрее и быстрее.

К вопросам моего здоровья он подходил столь категорично, потому что по-настоящему боялся за меня и очень сильно любил. В принципе он частенько оказывался прав, но, по-моему, вел себя слишком деспотично, так, словно был специалистом по всем вопросам. Я неизменно протестовала в ответ. Что бы любой из нас ни предпринимал, ничто не разряжало обстановку.

Оставаясь участницей событий, я ловила себя на том, что словно бы со стороны наблюдаю за нашими «семейными сценами», переполненными взрывами страсти и безудержным юмором. Спокойной нашу жизнь назвать было нельзя. Непонятной и пугающей — да, и я уверена, что такой она была для нас обоих. Возможно, мы продолжали движение сквозь этот мелодраматический лабиринт потому, что обоим такой накал страстей был необходим для работы, как хлеб насущный. Мы, без сомнения, пытались сосуществовать, как мужчина и женщина. Поэтому что бы ни происходило, пока мы разбирались в своих запутанных делах, все оказывалось психологически полезным. Не исключено, что наши жизни протекали по сценариям, которые мы задолго до рождения сами для себя разработали.

Жизнь с Васей навела меня на такие размышления. Может быть, мы действительно сами избрали эти условия совместного существования, желая разобраться в системе ценностей и точек зрения, на что в нашей общей прошлой жизни нам времени не хватило. Из-за кармы ли, определяющей причину и следствие, или еще почему-либо, но я все больше склонялась к мысли: ничто не совершается само собой. У меня крепла уверенность, что нам с Васей было предначертано провести некоторое время вместе. Разрешим ли мы какие-нибудь вопросы, зависело только от нас, от того, насколько успешно мы справимся со своими проблемами. Как-то вечером, уже засыпая, я вдруг почувствовала потребность приподняться на локте и заглянуть Васе в лицо. Я не удивилась, увидев у него в глазах слезы. Будто не замечая, что плачет, и без всякой жалости к себе он сказал:

— Я думал о том, как много времени потребовалось мне, чтобы снова найти тебя.

Больше он ничего не добавил. Но сказанное было так просто, так бесхитростно, так красноречиво.

— Как ты думаешь, сколько раз мы были вместе? — мягко спросила я.

И услышала вздох, будто из глубины веков.

— Не знаю. Я только уверен, что неоднократно был женщиной, а ты мужчиной. Вот в этом я уверен. А у тебя нет такого ощущения?

— Да,— согласилась я, задорно ударив его по бедру.— Мне так кажется, потому что на этот раз ты ведешь себя, как настоящий мачо, будто наверстывая упущенное.

— Я не мачо, я русский,— возразил он и пощекотал меня между ребрами. Я дернула его за волосы, прекрасно зная, что это недопустимый прием.

Он резко сел в постели. Радостная ухмылка ясно говорила о его намерениях.

— А теперь,— с наигранной серьезностью сказал он,— у тебя будут неприятности.

Без дальнейших предисловий он принялся беспощадно меня щекотать. Я хохотала и визжала, визжала и хохотала. В конце концов, изрядно потрепанная, я свалилась с кровати и запросила пощады. Раскрасневшийся, разыгравшийся Вася изобразил на лице серьезность и выпустил меня из своих медвежьих объятий. Мы заползли под одеяло и, прижавшись друг к другу, на всю ночь погрузились в зимнюю спячку.

На другой день в витрине магазина на Беверли-Хиллз я увидела огромного пушистого медвежонка почти в натуральную величину. У него был мягкий коричневый мех, белая мордочка размером с блюдце, глаза с длинными ресницами, как у Бэмби, и пушистые коричневые ушки. Выражение лица у него было такое потешное, что я невольно рассмеялась. У него был толстенький животик и вытянутые вперед лапы. Мне захотелось прижаться к нему.

Рядом с медвежонком на полу сидел забавный лев. Вася гордился тем, что он — Лев (он родился в августе), стало быть, король джунглей. Я решила купить и ту, и другую игрушку. Медвежонка я подарю ему сразу, а льва приберегу до дня рождения.

Игрушечного медведя я отдала Васе в тот же вечер, и мы, естественно, назвали его Медвежонок-младший.

Медвежонок-младший стал для нас источником радости, он выручал нас в самые серьезные, критические моменты. Когда мы приходили в уныние от неразрешимых противоречий, либо я, либо Вася в знак шутливого извинения прибегали к помощи Младшего. Вместо того, чтобы размахивать белым флагом, мы пристраивали где-нибудь в смешной позе Медвежонка. То ставили его вверх ногами в раковину, перекинув через одну лапу полотенце, то сажали на приоткрытую дверь. И тогда Медвежонок-младший падал на голову входящего в комнату, вызывал взрыв веселья и напоминал нам обоим, что можно просто весело рассмеяться. Мы шутя использовали его как посредника, потому что

ни один из нас никогда бы не признался, что был не прав. Я подумала, не стоит ли русским и американцам брать с собой плюшевые игрушки на переговоры по ОСВ.

Вася начал обдумывать идею нашей совместной работы. Я пришла к выводу, что работать с ним будет трудно, но игра стоит свеч. К тому же я восхищалась его замыслом соединить средствами кино русских и американских художников и проводить съемки в обеих странах. Чаще других возникала тема перевоплощения. Нам хотелось снять историю любви двух людей, которые уже любили друг друга в предыдущих жизнях. Порылись в старых кинолентах и поняли, что здесь успеха еще никто не добивался. Мы задумали разработать собственный оригинальный сценарий и пригласить в помощь Васе какого-нибудь писателя, который тоже был бы знаком с этой проблематикой. Вася дал задание своему агенту выяснить, на кого можно рассчитывать.

Тем временем вместе с Марком Пиплоу Вася работал над сценарием про китов, а я выступала на сцене «Тахоу».

Очень скоро и Вася, и я заныли из-за того, что надо приспосабливаться к моему ночному графику. Он любил вставать с первыми лучами солнца. Если ему приходилось ложиться, когда большинство встает, он чувствовал себя каким-то перевернутым, терял ощущение «гармонии с природой». Он пробовал ложиться спать до того, как я возвращалась, но и это было для него неприемлемо, потому что он, по его словам, не мог по-настоящему расслабиться, если знал, что меня еще нет дома. Я его прекрасно понимала, у меня возникли бы такие же сложности.

Может быть, перестановка местами дня и ночи и была до некоторой степени виновата в том, что между нами началось. Но мне думается, здесь важнее была его эмоциональная манера работать.

Как бы то ни было, но я заметила, что с тех пор как Вася с Марком приступили к сценарию, он мучился все больше и больше. Они приходили к единому мнению по поводу какого-нибудь эпизода и зачитывали мне беглый набросок, радуясь, что двигаются в правильном направлении. А потом Вася начинал страшно переживать. Он страдал от незащищенности сильнее любого американского писателя, которого я знала. Он устремлял взгляд в потолок и вместо того, чтобы анализировать очередную сцену, разглагольствовал о том, как он страдает, о том, сколько му несет с собой процесс творчества. Мы пробовали обсуждать творческие проблемы, возникавшие при воплощении оригинальных идей, но он не желал признавать, что творчество может нести радость. Он заявлял, что для творчества страдание необходимо. Я уже многие годы вела такие дискуссии со знакомыми художниками. Одни склонялись к тому, что творчество — это счастье, другие утверждали, что это пытка. Нужны ли напряженность, внутренний эмоциональный конфликт, чтобы создать нечто великое, или же нечто еще более великое рождалось, когда чувствам предоставлялась полная свобода? Для Васи же здесь неясностей не было.

Развивавшийся с непринужденностью творческий процесс вызывал у него подозрение, и стоило ему самому почувствовать нечто подобное, как он уже сомневался: ему казалось, что в его работе что-то неладно.

Пролетали недели, а я все присматривалась, наблюдала. В комнате, где работали Вася и Марк, то раздавались громкие восторженные звериные крики, то наступала мертвая тишина. Днем я приносила им кофе, горы сыра и салатов. Часов в шесть мы устраивали семейную трапезу. Васе нравилось сидеть во главе стола и разливать охлажденную водку с листьями малины, которые он сам же срывал возле дома. Он узнавал все цветы, деревья и кусты на нашем участке и говорил, где конкретно в России можно найти такие же растения. Опускал в водку малиновые листья и оставлял настаиваться, пока вся она не пропитывалась ими.

О чем только не высказывался Вася, председательствуя за столом! Ему нравилось слушать себя не меньше, чем нам. Но значение имело не столько то, что́ он говорил, сколько данный факт сам по себе. Было ясно, что он скучает по дачной атмосфере в России. Он, бывало, поднимал стакан с водкой, заглядывал в него и, наблюдая, как постепенно исчезает содержимое, пускался в обсуждение своей излюбленной темы — противопоставление Любви и Уважения. Вася был убежден, что невозможно одновременно и любить, и уважать другое человеческое существо.

— Когда любишь, это чувство настолько поглощает тебя, что уже невозможно уважать цельность характера другого,— говорил он.

— Но, Медвежонок, любить, не уважая, невозможно,— возражала я.

— К России это неприменимо. Там либо любишь, либо уважаешь. То и другое вместе невозможно.

— Как это?

— К любви примешивается ревность, чувство собственника и многие другие эмоции, исключающие уважение. В России мы это знаем и смиряемся с этим.

Я много раз наблюдала, как, проповедуя свою теорию, он до глубины души потрясал всех присутствующих. В девятнадцатом веке мы, американцы, возможно, поддержали бы эту идею, но с развитием прав человека — гражданских прав, прав женщин и так далее — мы осознали, что и то, и другое не только возможно, но и нужно совмещать, иначе из демократии ничего не выйдет. С другой стороны, мне становилось все яснее, что Вася со своей «русской натурой» хотел свободы для себя, но не понимал демократического принципа, требовавшего уважать свободу человека, которого любишь.

— Иногда мне кажется, что русские не знают, что такое уважение. Им известна только любовь,— рассуждал он.— Поэтому когда они любят, их поступками руководит чувство. В России сосед может в три часа ночи постучать ко мне и попросить пять рублей или чашку горячего чаю. Если я ему откажу, он удивится. Я жду от него того же. У вас здесь уважают неприкосновенность частной жизни. Вам,

американцам, знакомо только уважение. Любви вы не понимаете. Вы не умеете любить. Умеете только уважать. Правда, вы полагаете, что у вас получается и то, и другое, но это иллюзия.

Хотя его теория была однобокой, она все же заслуживала внимания. Внешне она выглядела удивительно назидательной. Но чем дальше я наблюдала, какое возмущение вызывала его позиция, тем чаще мне казалось, что он, возможно, в чем-то прав.

— Ну вот, к примеру, ваше хулиганство и преступления на улицах. Все жалуются, но предпочитают не вмешиваться. Здесь допускают, чтобы больно было другому. Мы любим друг друга. Мы такого не потерпим.

— Но,— возразила я,— у вас есть пьяницы.

— Допустим, однако ни один пьяный не замерзнет насмерть в снегу. Все их защищают. Это любовь. Вы уважаете право человека умереть, если это вас не задевает. Понятно?

Я понимала его мысль, но видела и недостатки в его рассуждениях. То, что пьяному позволяют замерзнуть, ни к уважению, ни к любви никакого отношения не имело. Это скорее апатия или того хуже — нежелание вмешиваться. Мне рассказывали и про таких русских, которые наутро отворачивались от человека, против которого ополчилось государство. Вот ужасающие примеры того, как люди «не вмешиваются». И разве имеет значение то, что вмешательство связано с реальным риском? Я была вынуждена сделать вывод: в таких делах слишком велика опасность упрощения.

Неотступнее всего Васю преследовала проблема добра и зла. Все здесь представлялось ему в черно-белых тонах. Добро и зло он считал силами, существующими независимо от человека, для него это были Бог и Сатана. Порой наши споры становились слишком жаркими из-за столкновения его неподатливости с моим упрямым анализом. Я принималась кричать на него; он же притворялся спокойным, что бесило меня еще больше. Он хватал меня за плечо и говорил:

— Не позволяй себе этого. Тобой руководит Сатана.

Он говорил с искренней верой и убежденностью. Без рисовки или фарисейства. В его глазах читались тревога и огорчение оттого, что я не могу справиться со своим «злом». Он, пожалуй, всерьез боялся, что в те моменты, когда я заводилась, чувствуя себя бессильной, мной завладевал Сатана.

Помню, приехав ко мне в Малибу из Парижа, он первым делом распаковал великолепную Библию и положил ее в спальне на почетное место на комод.

— Здесь она всегда будет о себе напоминать,— сказал он.

Я не раз проходила мимо Библии, открывала кожаный переплет и жалела, что не знаю русского. Вероятно, в ней можно было отыскать ключ к пониманию Васиных ценностей, которые порой были столь чужды мне.

Он часто повторял, что между нами существует удивительная духовная гармония, что я всегда умею почувствовать то же, что чувствует он и в физическом, и в интеллектуальном смысле. Он говорил, что не смог бы соврать мне не только потому, что я бы сразу это поняла, но и потому, что он бы лгал самому себе. По его словам, в том, как я его чувствовала, было что-то общее с тем, как люди различают цвета — та же ясность, уверенность. Я всегда безошибочно угадывала его страхи и сокровенные настроения.

Работа становилась для него все мучительнее и мучительнее. Я пыталась ослабить эмоциональный накал, разговаривая с ним об этом. Такая манера ему не нравилась. Он вообще считал, что в разговорах мало проку, помочь способны только чувства. Но разве в результате открытого обсуждения не прояснялась проблема, не налаживался контакт?

— Нет,— утверждал он.— Русские не любят обсуждений. Они должны *прочувствовать* свои страсти. Вы же, американцы, анализируете страсть до тех пор, пока от нее ничего не останется.

— Но как же тогда разрешать противоречия?

— Мы их не разрешаем. Мы их терпим до тех пор, пока это возможно.

— А что потом?

— Потом совершается перемена. Всему свое время. Ничто не должно быть вечным, кроме борьбы с темными силами внутри нас.

Ну вот, опять. Мысль о том, что счастье и разрешение противоречий невозможно, потому что человеку на роду написано страдать, начинала серьезно меня беспокоить. И тем не менее он наслаждался, когда был счастлив. Радость, секс, смех сопровождались у него бурей чувств. И все-таки меня теперь не покидало ощущение, что в наши отношения вкралось ожидание не только возможного, но и неизбежного конца, и радость уступит место предначертанной борьбе.

Так мы с Васей начали бесконечный спор о добре и зле. Ни один из нас не ставил под сомнение понятие реинкарнации. Никто не сомневался в существовании Бога или в том, что Бог — это всеобщая любовь. Не сомневался и в необходимости стремиться к постижению Бога. Однако наши взгляды на то, как обрести такое понимание, оказывались диаметрально противоположными. Мне бы хотелось по возможности устранить эти различия.

Перевод с английского М. Теракопян

Продолжение следует

Александр Брагинский

Марлен Дитрих, недосягаемая, как миф о Марлен

...Марлен Дитрих умерла в своей квартире в Париже на авеню Монтеня в доме № 12 5 мая 1992 года в 15 часов 20 минут.

Состояние ее здоровья резко ухудшилось в последние полтора месяца жизни. Речь была затруднена, и она не очень отчетливо то по-английски, то по-французски или немецки произносила такие простые слова, как «вода», «суп», «телефон», «носовой платок». «И в течение пяти лет,— рассказал на страницах «Пари-матч» ее внук Пьер,— она никого из родных не впускала к себе в комнату, ни разу из нее не вышла». Это было добровольное затворничество «звезды», которая не хотела, чтобы окружающие видели, как она угасает. Пока она чувствовала себя прилично, Марлен Дитрих, страдая остеопорозом (хрупкостью костей), передвигалась по комнате в кресле на колесах. Распорядок дня у нее был железный: утром она пила чай с лимоном, потом читала газеты и журналы, днем был легкий второй завтрак, по вечерам она смотрела телевизор, а к полуночи неизменно звонила в Нью-Йорк дочери Марии.

Уже не способную возражать, 3 мая ее вынесли из спальни в гостиную и уложили на диван напротив стены, на которой висели фотографии самых дорогих ей людей. Внук приказал выбросить ее старую кровать и заказал новую, более удобную. Но она уже не понадобилась. Пятого днем она попросила соединить ее с дочерью, которая жила в ее старой квартире на Парк-Авеню, и в течение десяти минут молча слушала ее «монолог», как выразился Пьер. Затем устало откинулась на подушки. Жить ей оставалось пару часов. В четвертом часу ее не стало...

Из этой квартиры на авеню Монтеня, что в центре Парижа, поблизости от Елисейских полей, ее тело, обернутое в трехцветный французский флаг, увезли в частный морг. Затем, уже под американским флагом, гроб был погружен на самолет и отправлен в Берлин, и тут, под немецким флагом, предан земле на кладбище Фриденау, рядом с матерью: такова была воля покойной.

●

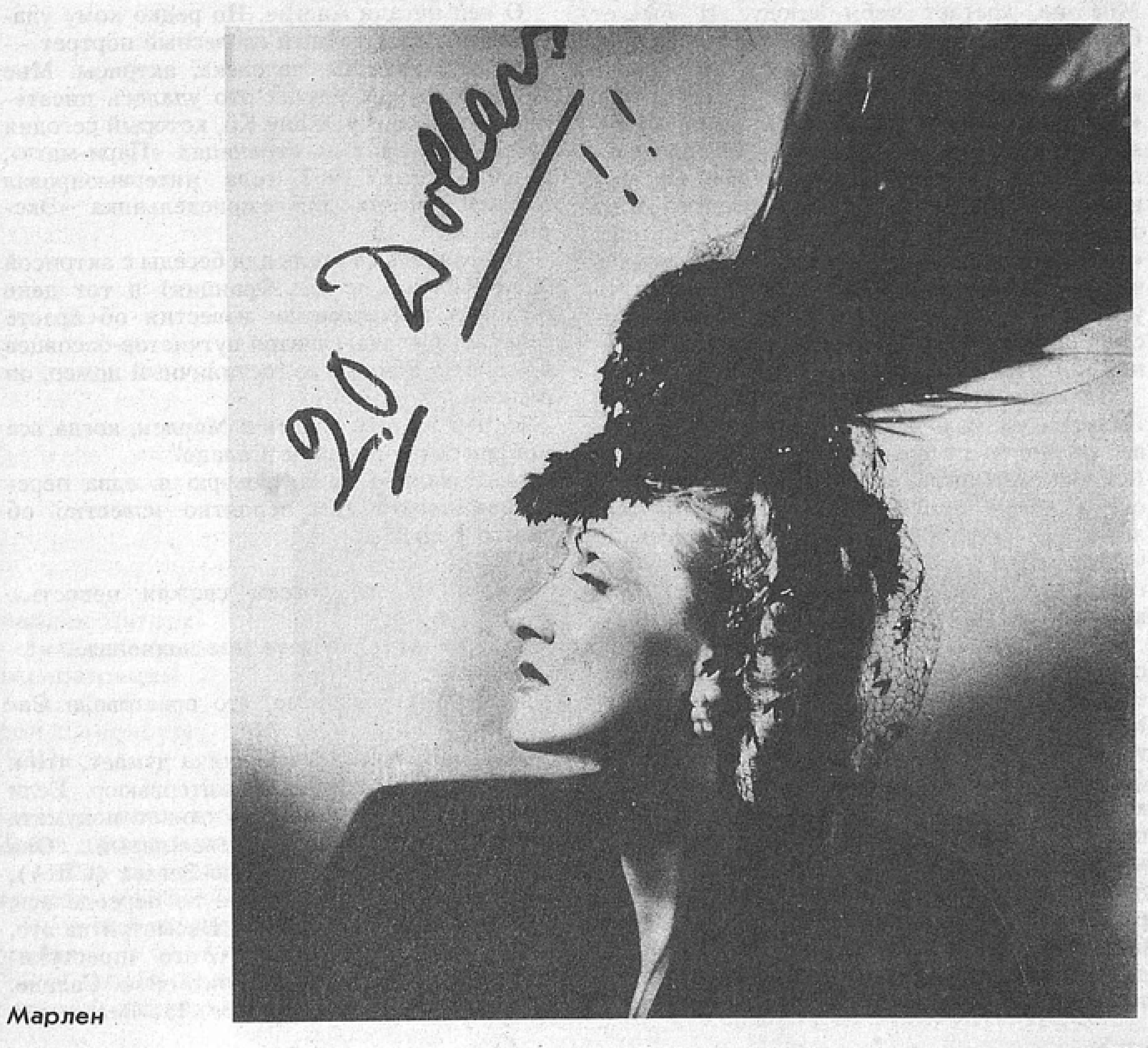
Марлен Дитрих могла по праву считать себя дочерью трех народов. В Германии 21 декабря 1901 года она родилась, здесь встретила своего единственного мужа Рудольфа Зибера и родила ему дочь Хайдеде, поменявшую затем имя на Марию, здесь же она стала «звездой», снявшись у Джозефа фон Штернберга в «Голубом ангеле». В США, в Голливуде, она сыграла свои лучшие роли у Штернберга, Любича, Маршалла, Уайлдера, Хичкока. Во Франции она решила жить постоянно после встречи с Жаном Габеном. Но самую большую роль в ее жизни сыграл Штернберг, о котором она написала: «Он был для меня исповедником, критиком, учителем, человеком, выполнявшим все мои желания; он был моим импресарио, он усмирял мою гордыню и приносил мир в мой семейный очаг, он был моим абсолютным патроном».

Она прожила долгую и прекрасную жизнь, она была счастлива и в творчестве, и в любви, и в дружбе. «Пари-матч» получил эксклюзивное право опубликовать некоторые ее фото, дневниковые записи и письма, которые она сама заранее подготовила для публикации и держала в Нью-Йорке, разрешив напечатать их только после своей смерти. Ее любили и были любимы ею писатели Эрнст Хемингуэй и Эрих Мария Ремарк, актеры Жан Габен, Юл Бриннер, Морис Ше-

валье, Раф Валлоне, генерал Паттон. Некоторые свои мимолетные увлечения (к примеру, Джеймсом Стюартом) она тщательно скрывала. Публикуя выдержки из дневников и письма, «Пари-матч» меньше всего стремился к сенсации (об увлечениях Марлен Дитрих было известно и прежде). Журнал хотел раскрыть новые грани ее личности, не столько «звезды», сколько человека.

Вот удивительные по силе чувства строки из ее дневника 1941 года, адресованные Жану Габену, вероятно, самой большой любви в ее жизни: «Десять утра. Я думаю о нем. Жан, я люблю тебя. Я могу подарить тебе только свою любовь. Если ты отвергнешь ее, моя жизнь потеряет смысл... Будь ты рядом, я бы могла поцеловать тебя, положить тебе голову на плечо, я бы могла поверить, что ты любишь меня. Ибо если ты меня не любишь, то всему конец. Но только не моей любви. Она с тобой навсегда... Мне нужны твои руки, тепло твоего тела, чтобы жить. Любимый мой ангел, вернись, и только не смей говорить: «...если увидимся».

Когда Жан Габен присоединился к Сражающейся Франции, Марлен по его примеру вступила в ряды американской армии: она разъезжала по фронтам, пела свои песни американским парням, деля с ними фронтовые невзгоды. Ее действия вызывают ярость у руководителей рейха. Они приказывают изловить предательницу и уничтожить. А ведь в Берлине живет ее мать. К тому же она скрывает, что у нее есть сестра, чтобы не осложнять той жизнь в Германии: позже она обнаружит ее полумертвую в лагере Берген-Бельцен и будет трогательно выхаживать. Больше всего Марлен хотела, чтобы «ее мужчине» — Жану Габену — не было стыдно за нее, когда они встретятся в Европе. И они встретились. Узнав, что полк



Марлен

Габена где-то поблизости, она хватает «джип» и несется туда. Узнает его со спины, окликает. Тот оборачивается с характерным габеновским «Oh, merde!», но успевает только обнять Марлен, как звучит команда и его танк скрывается в клубах пыли...

После войны они живут в Париже. Марлен приходится часто ездить в Америку, где живут дочь и внук. Габен пишет ей: «Мне так хочется писать тебе, чтобы рассказывать о своей нежности и о том, как мне одиноко и грустно без тебя».

Жизнь развела их. Но портрет «Жанно» всегда висел в ее гостиной рядом с портретом де Голля.

Несколько лет отнял у нее Юл Бриннер. Вот строчки из его писем: «Я подыхаю от любви к тебе. Увидимся ли мы в пятницу вечером? Господи, как мне тебя не хватает. Куда бы я ни пошел, без тебя это лишено смысла... Когда ты вернешься? Напиши. Это помогает. Я люблю тебя глубоко и спокойно. Мне не хватает тебя всюду. И бывает больно и мерзко». Но Юл Бриннер женат, он много пьет и мучает Марлен. Вот запись в ее дневнике 28 августа 1951 года: «Ужасная ночь. Я знала, что едва он уйдет, я потеряю остатки мужества. Два снотворных. Хандра. Ничего не поделаешь. Он вернулся в полпятого. Мне лучше». Еще запись — через год, 19 июня 1952 года: «Завтракаем. Говорит, что напился. Отвечаю, что тоже много пила (я вернулась в пять утра). Я весела, ибо решила покончить постепенно с этой ситуацией». И действительно, они расходятся.

Итальянский актер Раф Валлоне писал ей: «Марлен, ты можешь находиться, где угодно, все равно ты на своем месте: в моей душе. Всякий раз, когда я ощущаю усталость от окружающей пошлости, ты вносишь в мою жизнь новые силы. И так бывает очень часто. Я с удивлением констатирую это невероятное чувство к тебе — ему никто, кроме дураков, не сумеет дать определение».

Хемингуэй писал ей 13 июля 1950 года с Кубы: «...Я никогда не принимал тебя ни за богиню, ни за шлюху, ни за кинозвезду. Мне не хватает только тебя самой, какая ты есть. Обожаю смотреть тебя в хорошем фильме, но еще больше люблю слушать, как ты поешь. Не смей обзывать себя, например, «мерзкой немкой» или еще чем-то в этом роде. Твои размышления полны благородства. Во время войны, думая о тебе, я радовался, что ты с нами, что твое поведение безупречно... Ты можешь быть кем хочешь и даже сниматься в «техниколоровских» вестернах. Все равно ты останешься моим героем. Люблю тебя, крепко обнимаю и целую...» И опять с Кубы — 12 августа 1952 года: «...Мы сказали друг другу «до свидания», как говорят не понимающие друг друга и не любящие друг друга люди. Мне было худо, но больше всего меня огорчало, что ты была несчастна. Надеюсь, что у тебя все в порядке. Прошу тебя, ты должна знать, что я по-прежнему люблю тебя. Я иногда забываю тебя, как забываю свое сердце, которое тем не менее бьется... Я люблю тебя по-прежнему и восхищаюсь тобой. Мы словно два велогонщика на шестидневной гонке на Зимнем велодроме или в старом Дворце спорта. Мы всегда можем рассчитывать друг на друга, мы верны друг другу и, когда надо, готовы сделать невозможное. Мы выносливы, сильны духом и никогда не теряем «точку скорости» (по-французски.— *Ред.*). Разница только в том, что ты прекрасна, а я — уродина».

Она пережила их всех...

О ней писали многие. Но редко кому удавалось создать точный словесный портрет — портрет женщины, человека, актрисы. Мне кажется, лучше других это удалось писателю и журналисту Жану Ко, который сегодня часто выступает на страницах «Пари-матч», а 20 апреля 1962 года интервьюировал Марлен Дитрих для еженедельника «Экспресс».

Отправляясь в отель для беседы с актрисой Жан Ко (как и вся Франция) в тот день был под впечатлением известия об аресте генерала Салана, главаря путчистов-оасовцев в Алжире. Войдя в ее гостиничный номер, он подумал:

«...Что же мне делать с Марлен, когда все мои мысли о генерале Салане?

— Извините меня (говорю я, едва переступив порог) вам вероятно известно об аресте Салана?

— ...

— А раз это совсем свежая новость...

— ...

— ...то вы понимаете мое волнение...

— ...

— Ведь так здорово, что арестовали Салана...

Малышка Марлен наверняка думает, что к ней явился престранный интервьюер. Если она вежливый человек, то может подумать «престранный», а если невежливый... Она только что прилетела из Лас-Вегаса (США), не успела перекусить, даже не переоделась, не привела себя в порядок. Несмотря на это, она согласилась принять этого «престранного» типа, который говорит ей о Салане. Кто такой Салан? В кабаре Лас-Вегаса та-

кого не знают. На черта он ей сдался, этот Салан! Что нужно этому психу от меня с его Саланом? Послушайте, Салан — это главарь ОАС («Тайная секретная армия».— *Ред.*). В знак интереса Марлен опускает ресницы. Опершись о кулачок подбородком, она изучает меня. «Ах, вот как!»

— ОАС,— говорю я.

— Ах, вот как...

Несчастная думает: «Либо я отвлеку его, либо сей безумец способен два часа говорить мне о своем таинственном Салане (кто это?), о непонятной ОАС (что это такое?). И она делает рывок:

— Как вам удается совмещать труд журналиста и писателя?

Неглупый вопрос. Поясняю. Первый вираж пройден.

Эта женщина по имени Марлен Дитрих только что приехала из Лас-Вегаса (США). Ее возраст? Во-первых, у меня нет никакого желания его выяснять, а во-вторых, неохота выдать ее на съедение какой-либо кровожадной читательнице. Следует раз и навсегда понять: Марлен Дитрих в домашних тапочках не существует в такой же мере, как генерал де Голль в ночном колпаке и халате. Марлен Дитрих — это мрак, окутывающий зал, это сноп света, выхватывающий из боковой кулисы что-то в золоте и блестках, в мехах и под вуалью. Пленница света, эта сирена направляется к середине сцены. Она прекрасна, как чудо, как ложь, она красива, как красота...»



Марлен Дитрих в фильме «Красная императрица» (реж. Джозеф фон Штернберг, 1931)

Позволю себе оборвать рассказ Жана Ко. Однажды в Париже мне посчастливилось увидеть на экране телевизора запись концерта Марлен Дитрих в лондонском Альберт-холле. Все было именно так, как описывает Жан Ко. В прозрачном платье,

облегающем прекрасную фигуру женщины, которой словно не коснулся возраст (злобные ханжи, пытаясь ее опорочить, вопили, что оно — о, Боже — надето прямо на голое тело), она выглядела богиней. А когда начала петь... Надо было видеть чопорных англичан, которые засыпали ее после концерта цветами, а она не поднимала их, только царственно кланялась, выходя снова и снова. Никогда не забуду это! (Кстати, отчего бы нашему телевидению не раздобыть эту пленку и не показать ее нам?)

Но вернемся к рассказу Жана Ко.

«Она поет. Вот что такое Марлен Дитрих. Предмет нападок, грез и лжи, но еще и легенда, волшебство, поэзия, красота, все — и ничего. В остальном же — обычная женщина, бабушка. И эта обыкновенная женщина сидит передо мной, в белом костюме, с тонкими чертами лица, с пленительной манерой скрещивать ноги, ломая лодыжки и заставляя эти ноги с изломанными лодыжками исторгать музыку. Она не принимает задумчивых поз, не хлопает ресницами. Неужто передо мной, живьем, женщина-вамп? Да, в моей памяти. Но здесь, в этой уставленной цветами гостиной, это простой человек, простая женщина, которая, я уверен, вынуждена надевать на себя свой миф, как средневековый рыцарь — турнирные доспехи.

Разве не утомительно быть чудом, мечтой, мифом, явлением? Нет. Она ведет себя, как «человек, делающий свое дело». На ее месте я бы почивал на золотом ложе. Золотом? А американская казна? Она оставляет ей двенадцать центов из каждого доллара. Не может быть! Увы, очень даже может!

— Я только что пела в течение пяти недель в Лас-Вегасе, зарабатывая тридцать тысяч долларов в неделю.

— Это много.

— Все съедают налоги. Чем больше зарабатываешь, тем больше отбирают. Так что в конце концов ничего не получаешь.

Тогда к чему зарабатывать тридцать тысяч, а не пять? Потому, что есть импресарио, рассчитывающий на свои проценты по самым высоким, естественно, тарифам, есть «бокс-офис», «стендинг», репутация. Иначе нельзя, это ведь Америка, где все взаимосвязано.

— После войны у меня не было ни доллара. Награды были, скажем, за то, что продала на заводах,стройках более чем на два миллиона долларов облигаций военного займа, но ни доллара в кармане.

Однако теперь дела идут. Она не бедна и содержит целую орду Дитрихов, которой, если она все бросит, придется нелегко. Поэтому она продолжает функционировать. Неужели не ради любви к искусству? Не из потребности быть на виду?

— О нет! (*Говорит она низким и хрипловатым голосом.*) Нет. (*Смеется.*) Ничуть! Так надо. Такова профессия.

Эта немка, родившаяся в Берлине, продавала во время войны облигации военного займа. Она поднимала дух у американских парней на протяжении всей войны. За заслуги, оказанные Франции, ее наградили орденом Почетного легиона и сфотографировали в военной форме под Триумфальной аркой. «Why?» — как говорят американцы. «Warum?» — спросили бы немцы. «Pourquoi?» — спрашиваю я по-французски.— Почему?

— Потому, что в 1934 году я увидела свастику на корабле, на котором плыла, и решила не возвращаться в Германию.

Выбор был четкий. Она говорит, что всегда наступает момент, когда надо принимать решение.

— Нельзя сказать: «Да, но ведь есть хорошие немцы... да, есть, но...» Нет!

Она вернулась в Германию лишь в 1960 году. На стенах домов ее встретили надписи: «Убирайся вон!», «Предательница!»

Особенно доставалось ей за поддержку Франции и фотографию под Триумфальной аркой. Затем была пресс-конференция в Берлине. Народу набралось много.

— Настоящий Нюрнбергский процесс наоборот. Я отвечала очень спокойно и тихо. Не отступила ни на шаг (она щелкает ногтями). Я почувствовала, что они меня заждались. Я пела в театре. Критика была восторженная. Мэр Берлина Брандт аплодировал стоя. Но зал был неполон.

Скучает ли она по фатерланду? Испытывает ли то, что называется тоской по родине и так красиво звучит на немецком?

— Нисколько.

— Кстати, варум? Почему?

Потому что она столько выстрадала из-за нее, из-за родины, ожесточилась раз и навсегда.

Она улыбается своей прославленной улыбкой. Улыбается самой себе и говорит, что после гастролей в Германии в июне 1960 года самое сильное впечатление на нее произвело посещение... Израиля.

— У меня перехватило горло. Я не могла говорить. Впервые такое случилось. В Иерусалиме я пела больше трех часов. Мой

оркестр не знал, как мне аккомпанировать и только отбивал такт: «пум... пум». Поезжайте в Израиль. Хотя бы для того, чтобы увидеть детей, самых трогательных в мире! Это — боги. Да, это я вам говорю!

Что ужасно, ужасно, говорит она, так это потерять родной язык.

— Я забыла немецкий, а это ужасно, ужасно, ужасно. Ты словно становишься навсегда калекой.

Она говорит по-английски, ибо живет в Америке. А по-французски — «из любви».

— Вам не было страшно встретиться снова с немецкой публикой?

— Мне никогда не бывает страшно.

— Никогда?

— Я боюсь смерти. Я не испанка и тем не менее очень боюсь смерти.

— Почему?

Она отвечает очень быстро:

— Потому что меня тут больше не будет. Потому что если меня позовут — вот я сейчас тут, и меня все время зовут,— я не смогу откликнуться. Не услышу — меня не будет.

Ей было страшно на войне. Но не вначале.

— Сначала мне казалось, что стреляем все время мы. Потом я убедилась, что это не всегда так.

На сцене ей никогда не бывает страшно.

— Совсем?

— Совсем. Если я в себе уверена, то ничего не боюсь. А если не уверена, то просто не выступаю. Это ведь профессия. Надо работать, готовиться, уставать. Тогда ты в себе уверена.

— Вы настолько уверены в себе?

— Не в себе. В своей профессии, в том, что должна сейчас сделать. Я... реалистка.

Я говорю ей, что народ — это чудовище, он обожает наблюдать, как его укротитель сдается. Публика любит, чтобы ее боялись — до дрожи.

— Да нет, не чудовище. Им просто нравится выглядеть так. Они приходят не для того, чтобы ненавидеть. Но им надо дать то, что они хотят иметь. Сделать то, что они хотят. Их нельзя разочаровывать... Скажем, мне удобнее петь в черном платье и в туфлях на низком каблуке. Но они хотят видеть меня иной. Что делать? Приходится отказываться от черного платья. Начинаются примерки, требуется терпение, ночные репетиции, пробы с меховым манто, которое весит тонну. Не могу же я сказать: «Кушайте, что дают». Вместо этого я им говорю: «Берите то, что вам нравится». Вот в чем секрет.

Да, в этом весь секрет. Она любит Париж больше других городов мира. Концерт в Париже — это каждый раз боевое крещение. Она прилетела из Лас-Вегаса, а Лас-Вегас это совсем не то, что о нем думают. Это очень спокойное, благоразумное местечко, очень милое и весьма буржуазное.

— А я-то считал, что туда ездят, чтобы развестись или прокутить деньги.

— Ничуть. Там полно семей, приехавших на отдых.

— И что же эти семьи там делают?

— Играют в гольф, в карты, плавают в бассейнах... Развлекаются, отдыхают на воле. Очень буржуазно.

В этот день на Марлен Дитрих белый костюм с маленькой красной розеткой ордена Почетного легиона. На ногах белые туфли, у нее белокурые, как пшеница, волосы. На меня смотрят самые голубые в мире немецкие глаза. Она говорит на нашем языке с легким американским акцентом. После Парижа ей предстоит выступать в Швеции и Мексике. Она советует мне съездить в Израиль, и в ее огромном «люксе» есть где-то кладбище чемоданов».

Превосходный портрет! Жан Ко — мастер своего дела.

Франсуа Шале, который решил в январском номере журнала «Фигаро магазин» за 1992 год рассказать о Марлен Дитрих, поступает иначе. Для него повод — девяностолетие Марлен («Говорят, что она отпраздновала свой день рождения»,— пишет он). По мнению Шале, «голубые ангелы никогда не стареют». На интервью он не рассчитывает, а потому берет книгу мемуаров актрисы и вышивает по этой глади свои узоры. Что же привлекает внимание журналиста? Довольно безжалостные характеристики, которые Марлен Дитрих дает столпам Голливуда. Чаплина она называет «невыносимым эгоистом», Гари Куперу присваивает прозвище «односложный актер», о Шарле Буайе пишет, что он был настолько озабочен своим профилем, что ему было наплевать, кто подает ему реплики. О Кларке Гейбле, Эрроле Флинне, Роберте Тейлоре пишет, что они отличались «удручающим отсутствием культуры», как и «ничтожество Кэри Грант». Она вздыхает, когда ее спрашивают про Рэя Милланда: «Мне повезло, что я не встретила худшего партнера».

Зато те, кого Марлен Дитрих любит, — замечает Шале (называя генерала де Голля, изобретателя пенициллина Флеминга, режиссера Штернберга, актеров Жан-Пьера Омона, Жана Маре, Кэтрин Хепберн, Пиаф, Симону Синьоре) — имеют право на ее безоговорочную симпатию и верность.

«По правде говоря,— пишет Шале,— культура интересовала ее больше, чем кино. В жизни ее промелькнул Ремарк, последние минуты которого прошли на ее глазах. Она отдала бы все фильмы мира за возможность пообщаться с Рильке, была хорошо знакома с книгами Шопенгауэра. Об Орсоне Уэллсе она скажет: «Прежде чем произнести его имя, надо перекреститься». (Говорят, она очень жалела, что не присутствовала при шуточной драке, которую затеяли в одной из лож во время корриды в Испании Уэллс и Хемингуэй.) Марлен не скрывала гнева, видя, с каким презрением был встречен фильм Уэллса «Печать зла», в котором она снялась в небольшой роли. Естественно, кумушки Голливуда станут обвинять ее в совращении малолетних: Орсон был моложе ее на четырнадцать лет. Хемингуэй давал ей на прочтение свои рукописи. Они встретились на теплоходе, где ее хотели посадить за стол тринадцатой. Она была в замешательстве, когда услышала за собой голос: «Садитесь, мадам, я буду четырнадцатым».

Франсуа Шале пишет, что если бы она снялась в фильме Марселя Карне «Врата ночи» (1946), то стала бы первой исполнительницей «Опавших листьев». Марлен Дитрих считала, что не имеет права сниматься в этом фильме об оккупированном Париже со своим «нацистским акцентом» — парижанам, мол, он и так успел изрядно опротиветь. Вместо нее песню спел Ив Монтан (увы, не украсив картину. И можно только представить себе, какой великолепной парой были бы они с Габеном!).

«Когда думаешь о Марлен Дитрих,— заключает Шале,— кажется, что больше всего подходит слово «легенда», хотя она не приемлет его по отношению к себе. Но все равно ей не ускользнуть от этого определения. Ибо иначе как легендой, в которой мечта стала воплощением вечности, жизнь ее не назовешь».

Эти слова Марлен Дитрих, много читавшая в последние годы, не могла не заметить: вероятно, она улыбнулась с присущим ей чувством самоиронии.

«Говорят, что по-немецки «дитрих» значит «отмычка». В таком случае Марлен заслужила эту фамилию, ибо, сделав из своей жизни образец красоты, ума, человеческого тепла, она легко открывала человеческие сердца для тех чувств, к которым испытывала ностальгию и которые раздавала с такой щедростью. И последнюю дверь она открыла с тем же спокойствием, с той же улыбкой. Можно не сомневаться, что Марлен Дитрих, как обычно, не испытала при этом страха».

Жан Кокто говорил, что сочетание «Марлен Дитрих» начинается, как ласка, а кончается, как удар хлыстом.

Может быть... Но это сочетание останется навсегда в истории мирового кино, театра, эстрады. Как один из последних мифов великой и навсегда ушедшей эпохи...

Питер Богданович

Мисс Дитрих едет в Денвер

— Ваши места займет Марлен Дитрих,— запыхавшись, выпалил ассистент режиссера.— Вы ведь не будете возражать, правда? Она привыкла сидеть в первом ряду справа. Ваших ребят посадят подальше.

Мы с Райаном О'Нилом и съемочной группой «Бумажной луны» улетали из международного аэропорта в Лос-Анджелесе на съемки в Канзас. Я ответил, что мы, конечно, не возражаем.

— А что, Марлен Дитрих летит нашим самолетом в Канзас? — спросил Райан.

Нет, оказалось, что она направляется в Денвер (у нас там была пересадка), чтобы дать шесть концертов в зале «Аудиториум». Трудно было поверить своим глазам, увидев ее сидящей напротив нас возле пропускной калитки. Она была вся в белом — широкополая шляпа, брюки, блузка, жакет — и выгля-

Из книги американского кинорежиссера Питера Богдановича «Срезки времени». («Pieces Of Time. Peter Bogdanovich On the Movies». N. Y., 1973, p. 492).

дела великолепно, несмотря на легкую усталость и озабоченность, вызванную чрезмерным оживлением, царившим в нашей компании.

Мы подошли выразить ей свое почтение. Я представился. Райан сказал: «Хелло, мисс Дитрих, я Райан О'Нил. «Историю любви» помните?» И он широко улыбнулся.

— Да,— ответила она.— Но фильм я не смотрела. Я слишком люблю эту книжку. Я из-за этого и «Крестного отца» не стала смотреть. Тем более что Брандо слишком медлителен для этой роли; что бы им пригласить Эдди Робинсона!

Я был знаком кое с кем из тех, кто работал с ней и любил ее, и чтобы поддержать разговор, упомянул некоторые имена. Но это не помогло делу — она пожаловалась на холод, и мы разошлись. «По-моему, мы были на высоте»,— сказал Райан. Я был другого мнения.

В очереди за багажом она оказалась прямо за нами. Мы предприняли новую попытку ввязаться в беседу. На этот раз она смилостивилась.

— Я смотрела «Последний киносеанс»,— сказала она мне.— И все время думала, что если еще кто-нибудь начнет медленно раздеваться, я взбешусь.

— А «В чем дело, доктор?» вы видели? — спросил Райан.— Это мы вместе делали.

— Да, видела,— ответила она и больше не добавила ни слова. Я решил сменить тему и сказал, что недавно посмотрел пару ее старых картин — «Ангела» Любича и «Марокко» фон Штернберга. При упоминании перво-



Марлен Дитрих и Джозеф фон Штернберг

го она сделала гримаску, а про второй заметила, что «сегодня он кажется слишком замедленным». Я сказал, что, видимо, Штернберг так его и задумывал — он сам мне это говорил. «Да нет же,— возразила она.— Он хотел, чтобы я двигалась помедленнее. А на «Голубом ангеле» Яннингс был для него слишком медлителен». Контролер особенно придирчиво проверял ее багаж, и это ее явно расстроило. «Такого со мной с самой войны не случалось».

В самолете она вместе со своей блондинкой-компаньонкой устроилась напротив нас и, кажется, на этот раз решила, что мы неплохие ребята. Почти весь полет она провела, сидя на коленях в кресле и обняв руками спинку лицом к нам. Теперь она была необыкновенно хороша. Оживленная, помолодевшая, искренняя, обаятельная, сексапильная, по-детски мило картавившая, словом — блестящая.

Я сказал, что в который раз безуспешно пытаюсь бросить курить. «Ни в коем случае! — сказала она.— Я бросила десять лет назад и с тех пор чувствую себя несчастной. Раньше я не пила — теперь пью. Когда я курила, никогда не кашляла — теперь я кашляю. Не бросайте — вы растолстеете, а вы ведь этого не хотите!»

Мы заговорили о фильмах, в которых она снималась, и о режиссерах, с которыми она работала. Вскоре выяснилось, что я видел множество ее картин. «Откуда вы так много обо мне знаете?»

— Я считаю вас волшебной актрисой, которая к тому же работала со многими замечательными режиссерами.

— Ну нет,— с сомнением протянула она.— Я работала только с двумя великими. Фон Штернбергом и Билли Уайлдером.

— А как же Орсон Уэллс?

— О да, конечно, и с Орсоном.

Мне показалось, что на нее не произвели особого впечатления ни Любич, ни Хичкок, ни Фриц Ланг, ни Рауль Уолш, ни Тэй Гарнет, ни Рене Клер, ни Фрэнк Борзэдж. Ее удивило, что мне нравилось «Ранчо с дурной славой» Ланга, «Мужская сила» Уолша, и совсем смутила моя нежность к «Ангелу». Я где-то вычитал, что ее любимой ролью была Таня в «Прикосновении зла» Уэллса.

— Вы и теперь так думаете? — спросил я.

— Да. Я там была великолепна. Мне кажется, мне ни разу больше не довелось произнести в кино ничего подобного моей финальной фразе в этом фильме: «Он был человеком, вот и все, а какое имеет значение, что говорят о людях?»

Ну разве это было не хорошо? Не знаю, почему мне это так удалось. И я так хорошо выглядела в черном парике. Он принадлежал Элизабет Тейлор. Вы знаете, этой роли сначала не было в сценарии, но Орсон позвонил и сказал мне, что хочет, чтобы я сыграла цыганку в приграничном городке, и вот я пошла на студию «Парамаунт» и нашла там парик. Это вообще было очень забавно, потому что, знаете, я была без ума от Орсона — в сороковые годы, когда он был женат на Рите Хейуорт. Когда он снимал — это был чудодейственный акт,— я была от него без ума, и мы были большими друзьями, но не более того... Потому что Орсону не нравятся блондинки. Он предпочитает смуглянок. И когда он неожиданно увидел меня в черном парике, он как бы увидел меня по-новому. Да Марлен ли это?

— Он снимал вас с откровенной любовью.

— Да, я никогда не была так хороша на экране.

— Ноги у вас были замечательные,— вставил Райан.

— Ах, да — замечательные! — она расплылась в улыбке.— Великолепные бедра! — и она хлопнула себя по бедру.

— Иногда я вижу их во сне и просыпаюсь в слезах.

— Я тоже,— сказала она.

Я спросил, не огорчила ли ее язвительная автобиографическая книга фон Штернберга «Праздник в китайской прачечной», где было написано, что это он ее создал, и намекалось, что без него она бы просто не состоялась. (Он сказал мне однажды: «Я — это мисс Дитрих, а мисс Дитрих — это я».)

Она поджала губы, слегка приподняла брови.

— Нет, я не огорчилась, потому что это правда. Ведь я делала именно то, о чем он просил. Помню, мы снимали эпизод «Марокко» с Гари Купером. Он попросил меня подойти к двери, повернуться и сказать что-то вроде: «Подожди меня», а потом выйти. Штернберг сказал буквально следующее: «Подойди к двери, повернись, сосчитай до десяти, скажи свою фразу и уходи». Я сделала все в точности, а он рассердился. «Если у тебя не хватает ума считать медленно, считай до двадцати пяти». Мы повторили сцену. По-моему, мы повторяли ее раз сорок, пока я не стала считать до пятидесяти. Мне все это было непонятно. Я злилась. А на премьере «Марокко» у Граумана в «Китайском театре» (это имя она произнесла с едва заметной насмешкой), когда подошел этот эпизод и я после паузы сказала свою фразу, публика разразилась аплодисментами. Фон Штернберг знал, что именно этого люди

и ждали,— он заставил их ждать этих слов, и они прозвучали.

Я спросил, как они ладили с Купером.

— Ой, они друг друга не любили. Знаете, Штернберг терпеть не мог, если я смотрела на партнера снизу вверх. Это приводило его в ярость. А Купер был высокого роста. И как вам известно, о Джо такого не скажешь. Я по глупости тогда ни о чем не догадывалась — о такого рода ревности.

Она покачала головой, сокрушаясь о своем недомыслии.

Какой из серии фильмов Штернберга был ее любимым?

— «Дьявол — это женщина», он сам тогда снимал — ну разве не очаровательно получилось? К сожалению, фильм провалился, и после этого мы вместе уже не работали. Но мне он нравится.

— Я слыхал, вы отличная повариха,— сказал Райан.

— Да, я великая повариха.

— Когда же вы успели научиться этому искусству?

— Когда я приехала в Америку, мне сразу сказали, что еда здесь отвратительная — и это было правдой. Если кто-нибудь из американцев скажет вам, что отлично отобедал, значит, ему удалось съесть заурядный бифштекс. Так что пришлось учиться готовить. Мистер фон Штернберг любил хорошо поесть, знаете ли. Так что с утра я приходила на студию и выполняла его команды, а потом возвращалась домой и стряпала.

Я упомянул «Песнь песней» — первую американскую картину, где она снималась не у Штернберга, и добавил, что мне она не очень понравилась. Моя собеседница согласилась со мной. «Это произошло, когда студия «Парамаунт» хотела нас разлучить. Дирекция настояла, чтобы я снялась у другого режиссера. Джо сам его выбрал — Мамуляна, который поставил «Аплодисменты» — вполне хороший фильм. Но на этот раз он сработал паршиво. Ежедневно, перед каждым дублем я просила звукооператора убавить большой микрофон и специально для этих студийных заправил проговаривала слова, которые они должны были услышать, отсматривая материал: «О, Иосиф, для чего ты оставил меня!»

На следующий день в Канзасе, в моей комнате в мотеле раздался телефонный звонок. Это была Марлен. «Я вас нашла». Она произнесла эти слова своим низким бархатным голосом. Это было прелестно и волнующе. Мы не сказали ей, где остановимся, и ей, должно быть, пришлось потрудиться, отыскивая наш след. «Вчера, когда я пришла в отель,— сказала она,— я по вас заскучала».

— И я тоже. Как вы там?

Она рассказала мне о пресс-конференции в аэропорту после нашего отъезда. «Боюсь, я не очень им угодила — но сами виноваты, задавали дурацкие вопросы. Одна старуха — нет, правда, старуха, старше меня — спросила: а как вы собираетесь провести остаток жизни? Я ответила: «А как вы собираетесь доживать свои дни?»

Мы разговаривали с ней несколько раз в течение недели, и она прислала мне пару теплых и остроумных записок в ответ на мою поздравительную телеграмму по случаю ее премьерного концерта и цветы. По поводу своих выступлений в Денвере она написала: «Пела я прекрасно, но вряд ли это было необходимо... Освещение было ужасное! Никакого оборудования. Что за убогий край!»

— А как рецензии? — спросил я по телефону.

— Ах, как обычно: «легенда» и прочая мура, в общем, все в порядке.

В субботу мы с Райаном и еще шестеро из нашей группы вылетели в Денвер на одну ночь, чтобы увидеть ее шоу. Мне никогда не приходилось видеть столь завораживающего сольного представления. Она спела двадцать песен, и каждая была как одноактная пьеса, уникальная история, всякий раз рассказанная как бы другим человеком, по-своему аранжированная и необыкновенно точно срежиссированная. Никто бы не смог лучше ее властвовать над публикой. «Я оптимистка,— сказала она им,— вот почему я здесь в Денвере». Они полюбили ее. Да и как бы они смогли не полюбить! Кто вообще смог бы не влюбиться в нее?

Все, что она делает, она делает в совершенстве: в ее концерте не было ни единого недодуманного жеста, ни одной не доведенной до конца мысли. Когда она говорит о Штернберге, это значит, что в этот момент она действительно задумывается о нем. И она не повторяется. Она экономна в каждом своем движении, она просто стоит на сцене и играет для каждого из сидящих в зале. Тщательно отрепетированное рождается на сцене как откровение, как будто впервые: она великая лицедейка, очень театральная и невероятно утонченная.

Она вырывается за рамки материала. Будь то легкий старый напев вроде «Мне нечего дать тебе, кроме любви, крошка» или «Мои голубые небеса», тяжеловесная немецкая песня о любви «Песенка спета» или французская «Жизнь в розовом цвете»,

всему она придает налет аристократизма, но никогда не обнаруживает своей снисходительности. Она переиначивает песню Шарля Трене «Жаль, что ты не любишь», называя ее «любовной песенкой, обращенной к ребенку», и поет ее именно так. Вряд ли кто-нибудь отважится теперь спеть «Самую ленивую девчонку в городке» Кола Портера — эта песня навсегда принадлежит ей. Так же, как «Лола» и «Влюбиться вновь». Она, дурачась, исполняет «Парни на задворках» из фильма «Дестри снова в седле», но у нее это получается очаровательно. Исполненный по-немецки «Джонни» превращается в настоящую эротическую песенку. Народную песню «Прочь от моего окна» никогда не пели с такой страстью, а «Куда делись все цветы» в ее руках становится не просто антивоенной ламентацией, а трагическим обвинением всем нам. Рефрен другой пацифистской песни «Война окончена — кажется, мы победили», написанной в Австралии, звучал в ее устах каждый раз с новым и все более глубоким смыслом.

Конечно, она воочию видела вторую мировую войну, три года развлекала солдат, и все это нашло отзвук в ее словах, прозвучавших перед «Лили Марлен», когда она просто перечисляла те страны, где пела эту песню во время войны. Это напомнило мне слова Хемингуэя из «Прощай, оружие!»: «Было много таких слов, которые уже противно было слушать, и в конце концов только названия мест сохранили достоинство. Некоторые номера тоже сохранили его, и некоторые даты, и только их и названия мест можно было еще произносить с каким-то значением. Абстрактные слова, такие, как «слава», «подвиг», «доблесть» или «святыня», были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами»[1]. И то же самое донесла до нас Марлен, когда сказала: «Африка, Сицилия, Италия, Гренландия, Исландия, Франция, Бельгия и Голландия, Германия, Чехословакия»,— каждое из этих названий таило в себе нерассказанную историю того, что видела она, того, что видели солдаты, которым она пела. И ты вдруг с особой ясностью начинал понимать то, что Хемингуэй написал о ней самой; начинал сознавать, что и те самые солдаты понимали это, когда она пела. «Если бы у нее не было ничего, кроме ее голоса, она все равно разбила бы вам сердце.



...Представление окончено

[1] Перевод Е. Калашниковой.

Но у нее есть это прекрасное тело и вечная живость ее лица. И потому неважно, что ваше сердце разбито — она исцелит его».

После представления, еще на сцене, она заметила, что все музыканты и техобслуга приступили к выпивке, и поблагодарила каждого лично. Она особенно выделила местного звукооператора. Этот невысокий средних лет мужчина робко подошел к ней попрощаться, а она обняла его и нежно поцеловала, совсем не так, как это принято где-нибудь в Колорадо. Бедняга совсем смутился от свалившегося на него счастья и не смог выдавить из себя ни слова, пока Марлен, привлекшая его к себе, говорила, что нигде на гастролях ей так хорошо не ставили звук. Он ушел домой с блестящими от слез глазами и идиотской улыбкой — самый счастливый человек во всем Денвере.

В полутемной гримерной ее помощники паковали вещи. «Люблю последний концерт,— сказала она,— можно наконец позвонить и отменить страховку». Она отпила шампанского и взяла с гримерного столика единственную стоящую там фотографию с треснувшим стеклом. На ней был изображен Хемингуэй; надпись гласила: «Моему любимому бошу». Она обратилась к снимку: «Ну что, папа, поехали, пора опять паковаться, а? Ну ладно, в путь так в путь». И поцеловала его. Потом с гордостью показала мне пару балетных туфель, подаренных ей труппой Большого театра, на одной из которых был начертан привет по-русски, и пучок шотландского вереска в пластиковом пакете — на счастье. «Если его носить с собой, будешь возвращаться в эти места». И еще черную набитую опилками куклу, которую она очень осторожно взяла в руки: «Помнишь — это из «Голубого ангела»?

Потом мы ужинали в ресторане «Трейдер Вик»; она рассказывала всякие истории, понемногу отходя после трудного дня. Райана она назвала «белокурым принцем мечты» и пообещала обязательно посмотреть «Историю любви». На следующее утро она спустилась в холл гостиницы, чтобы проводить нас, и стояла в дверях, одетая в брюки и рубашку, с кепочкой на голове, глядя нам вслед.

Прощаясь, она протянула мне конверт. В нем было два листочка фирменной почтовой бумаги. На одном из них она написала по-немецки слова Гёте, а на другом — собственный их перевод: «Ах, в давно прошедшие года ты была сестрой моей или женой». Как и ты, дорогая Марлен,— для каждого из нас.

1973, январь

Перевод с английского Нины Цыркун

Андрей Плахов

Из жизни «неоварваров»

Канн-92

Нынешний кинематографический сезон складывается у нас под знаком множащихся копродукций. От острых желаний и зыбких проектов наши мастера режиссуры перешли в стадию реальных дел. В роли подельников подрядились в основном французы. И поскольку большинство совместных фильмов созрело к весне, перед очередным Каннским фестивалем в воздухе повисло напряжение даже более нервозное, чем бывает обычно.

Оттого, кто из наших в этом году поедет в Канн, словно бы зависело нечто большее. Зависело, какую оценку получат «там» наши усилия «вписаться в мировую цивилизацию и культуру».

Во что вписываемся?

Стартовав под грохот сенсационных хлопушек вроде «Необоримого инстинкта» Пауля Верхувена, фестиваль быстро перетек в размеренное русло. Картина конкурса, если не считать нескольких химерических растений-мутантов, вырисовывалась спокойная, эпически уравновешенная, экологически чистая.

В центре ее, как два высоких крепких дуба, разместились две экранизации классиков XX века — Э. М. Форстера и Дж. Стейнбека. Первая называлась «Ховардз Энд» и была отмечена целым набором фирменных знаков качества, включая имена Энтони Хопкинса и Ванессы Редгрейв, а также режиссера Джеймса Айвори, певца викторианской Англии, ее зеленых лугов и чопорных нравов, ее эротических фрустаций, тоже не лишенных благообразного шарма. Вторая представляла очевидную киноверсию романа «О мышах и людях», имея козырь в лице модного Джона Малковича.

Рядом — деревца поменьше, но тоже укорененные в традиции. Это «Похититель детей» Джанни Амелио — режиссера, которому теперь повсеместно поручено представительствовать от имени итальянского кино. Неудивительно: его новый фильм — тщательно выполненная калька со старых неореалистических шедевров, только раскрашенная в слепящие цвета «кодака». Это и новая лента «И кончается долгий день» Теренса Дэвиса — тоже международно репрезентативной фигуры, только от британского кино, ныне проходящего «круг второй» проблематики и эстетики конца 50-х.

Оба фильма, повествуя о несчастном (у Амелио) и счастливом (у Дэвиса) детстве, каждый по-своему пробуждают ностальгию по первородным эмоциям, простым отношениям и чистым звукам. Магия ретро-песен, старого кино и стилизованной сентиментальности по-прежнему действует. И все же, обозревая аккуратный пейзаж с переломного холмика фестиваля, трудно подавить зевоту и отделаться от впечатления респектабельной скуки.

Впрочем, и те, кто претендовали стать возмутителями спокойствия, на сей раз нарушили его не слишком. Уже упомянутый и сильно разрекламированный с прицелом на скандал «Необоримый инстинкт» был назван Ником Роддиком «постмодернистским мета-сексуальным пшиком, где потерянных концов больше, чем на шарфе моей тетушки Этель»[1]. Потерянных концов хватало и в других фильмах, построенных на эпатаже и провокации. Дебют Арно Десплешена «Страж» поспешили объявить надеждой французского кино. В таком случае последнему можно

[1] «Moving Pictures International», Cannes, 1992, Day Six.

сильно посочувствовать: двухчасовая возня с отрезанной головой, перемежаемая экскурсами в политику, мистику и философию, удручила тяжеловесностью и слабым владением профессией.

Единственным открытием конкурсной программы стал, с моей точки зрения, фильм «Леоло» Жан-Клода Лозона, квебекского режиссера из Канады. Снова самый типовой сюжет нынешнего фестиваля — рассказ о детстве, но на этот раз без всякой сымитированной наивности. Довелось услышать диалог критиков об этой картине. «Слишком жестокая,— сказал один.— Все виды половых извращений. К тому же с детьми». «Но все-таки не с животными»,— возразил другой.

Шокирующая откровенность, с какой показан ранний опыт героя, компенсируется тем изяществом, с каким реальность уступает место воображению. А воображение, фантазия, даже самая болезненная, не требует объяснений и оправданий, сама являясь для себя и тем, и другим.

Возвращение на круги своя

Канн-92 продемонстрировал удивительную коллизию с расстановкой фигур, которая уже наблюдалась два года назад. Тогда мы с К. Разлоговым пытались проанализировать на страницах «ИК» партию, разыгранную на Круазетт между «неоакадемизмом» и «неоварварством». О победе последнего свидетельствовали главная награда «Дикому сердцу» и объявление 1990 года «Годом Линча». Но не только: ведь тогда же призом за режиссуру был награжден «Такси-блюз» Павла Лунгина, а «Золотую камеру» получила картина Виталия Каневского «Замри — умри — воскресни». Так что нынешний фестиваль, где опять встретились новые работы Линча, Лунгина и Каневского, замкнул двухлетний цикл, начатый здесь же двойным нашествием — американского постмодернизма и русского экзотизма, которые, казалось, удачно дополняли друг друга как два лика современного «неоварварства».

Линч вернулся на Лазурный берег, как хозяин в свои угодья. За прошедшие два года двенадцать серий «Твин Пикс» сумели заморочить голову всей Америке и половине Европы. Итогом напряженного расследования, полностью плюющего на жесткие законы детектива и беззастенчиво пудрящего мозги дуре-публике, стал представленный на фестивале «фильм-ключ». «Твин Пикс: огонь, иди со мной» обещает поведать, как все было на самом деле, и удовлетворить сладостное ожидание народа, замирающего в предвкушении разгадки тайны: кто и зачем убил Лору Палмер, образцово-показательную ученицу старшего класса из тихого провинциального городка, переводимого на русский как «Двойные Вершины».

Однако двуличный Линч в тысячный раз обманывает ожидания народа, как обманывает и рутинное телевидение, финансировавшее эту «мыльную оперу», и циничных эстетов. Он полностью стирает грань между реальностью и наркотическим бредом, между интеллектуальной игрой и жестоким формализмом масскульта. Он достиг такой славы и могущества, что даже и не тянулся в этот раз к «Золотой пальмовой ветви». Вместо этого устроил грандиозное поп-шоу с участием Дэвида Боуи и других дивных монстров линчевской мифологии.

Что касается наших «двойных вершин» в лице Лунгина и Каневского, можно рассуждать о достоинствах и недостатках их новых картин, но очевидно одно: попытка создать ориентированную на Запад постперестроечную мифологию потерпела сокрушительную неудачу. Очевидно тем более, что Каневский и Лунгин подошли к этой задаче с прямо противоположных сторон: первый попытался эту мифологию органически синтезировать, второй — рационально сконструировать. К тому же они были не одни.

На фестивале франко-русских копродукций, организованном в самый канун Канна французским посольством в Москве, выступал генеральный директор Национального центра кинематографии Доминик Валлон; в своей речи он перечислил целую дюжину наших режиссеров, в которых французская кинопромышленность вложила свои деньги и которых почти произвела во французы, переместив ударения в именах на последний слог: Муратова́, Дыховичны́й, Сури́н, Рогожки́н, а также Овчаров, Лунгин (брат Павла) и Михалко́в, он же Миха́лков — единственная не зависящая от перестройки наша международная кинозвезда. В этот же вечер много и красиво говорилось о традиционности русско-французских культурных связей, об общности менталитетов и практике взаимовыручки, сегодня обращенной от них к нам, а завтра — кто знает...

Меньше, а точнее, ничего не говорилось об активности французских предпринимателей, сумевших в последнее время соединить кинобизнес с торговлей недвижи-

мостью и в результате обставить всех своих европейских конкурентов. Совсем недавно французы целиком купили ДЕФА прямо из-под носа у немцев и делают из нее полигон-плацдарм для завоевания восточного рынка. Целая обойма копродукций, осуществленных в России, тоже не что иное, как обкатка возможностей и перспектив русского рынка — имеется в виду не только рынок режиссерской рабочей силы, но и проба адаптации русского материала и стиля к западной моде и спросу.



«Ховардз Энд», режиссер Джеймс Айвори



«И кончается долгий день», режиссер Теренс Дэвис

Почему же изо всей этой обоймы новых совместных работ для показа в каннском конкурсе были выбраны «Луна-парк» и «Самостоятельная жизнь»? Почему именно Лунгин и Каневский стали нашими репрезентативными фигурами? Отчасти потому, что в Канне действует принцип возвращения на круги своя. Каждого, чья звезда зажглась здесь, фестиваль рассматривает как свою креатуру и создает ему в дальнейшем негласный режим наибольшего благоприятствования. И Лунгин, и Каневский — явные фавориты французских mass media. Первый получил стартовый толчок от влиятельнейшего продюсера Марина Кармица; французы считают Лунгина практически своим, особенно когда слышат его пространные интервью по телевидению на хорошем французском языке. Каневский же, хотя и диковат и шпарит исключительно по-русски, любим эстетами из «Кайе дю синема»; «Самостоятельная жизнь» в последний момент таинственным образом выпала из программы Берлинского фестиваля, чтобы впасть как раз в программу Каннского. Говорят, чтобы освоить такую блистательную траекторию, нужно получить изрядное изначальное ускорение.

На предшествовавшей фестивалю пресс-конференции Жиль Жакоб в ответ на критику программы заявил, что в ней преобладают американские и французские фильмы, поскольку кино на сегодняшний день осталось практически только в двух странах (в порядке перечисления) — во Франции и в Соединенных Штатах. Если принять всерьез это заявление и не считать, что запоздалое лет на сорок по эстетике «Возвращение Казановы» в обличье Алена Делона есть визитная карточка французского кино, придется признать, что последнее было представлено в Канне русскими французами Лунгиным и Каневским.

Как должно было быть

То, «как должно было быть», описал незадолго до фестиваля Денис Горелов в «Московском комсомольце». По схеме выходило, что усталое и анемичное западное кино с надеждой ждет вливания свежей (варварской) крови, и ближайшей инъекцией будет «Луна-парк». Помня, как они проглотили «Такси-блюз», можно было бы и довериться этой схеме, но смущало то, что ее автор по совместительству пресс-атта-

ше (или как там это называется) на фильме Лунгина.

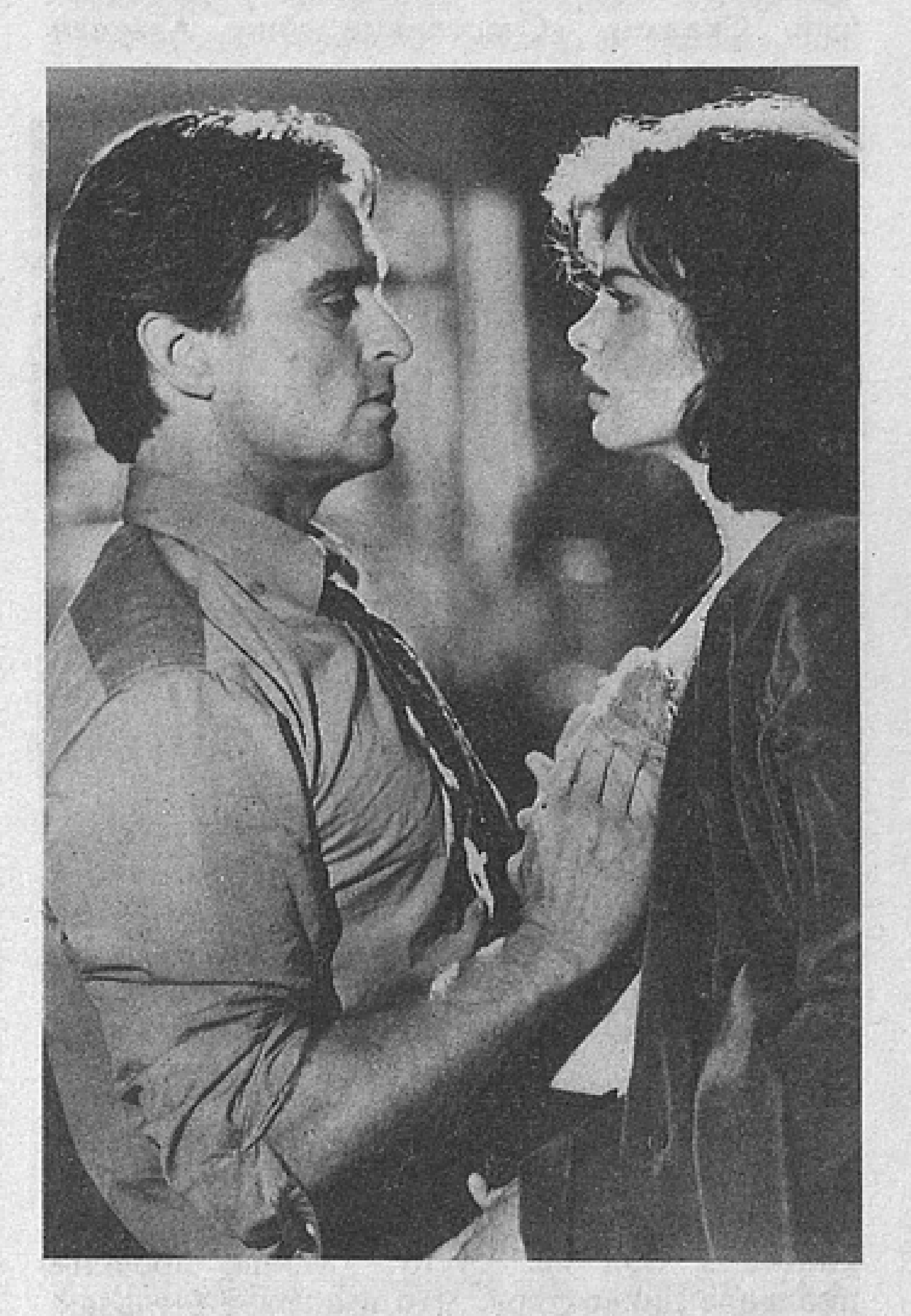
Впрочем, ожидания действительно имели место. Помимо встречных денежных вливаний, Запад слал нам свои интуитивные флюиды экспектаций: эту тонкую материю дано выразить только иностранными словами. Уже не первый год плетется-тащится перестройка, уже она как бы даже и закончилась, и настало время «ГКЧП», а потом время «пост». Пора бы уже появиться и какому-нибудь художественному феномену вроде Эйзенштейна на волне великой революции, а еще лучше — самой волне, которая впитала бы мифологическую энергию подводных течений и пенилась веселыми гребешками эстетических новаций.

До сих пор эти ожидания не очень-то оправдывались. Но до сих пор они и не очень-то подкреплялись твердой валютой. Первый блин, оказавшийся комом, был выпечен Сержем Зильберманом и Рустамом Хамдамовым; после более чем прохладного приема в прошлом году в Канне отношения продюсера и режиссера окончательно приобрели характер коммунальной кухни. Фильм «Анна Карамазофф» так и остался для большинства призрачной легендой; он затерялся в ворохе судебных процессов и не дошел даже до французских экранов.

На этот раз все рассчитывали как следует. С Лунгиным делали упор на внятно, в хорошем темпе рассказанную историю, способную разжалобить либеральное сердце: молодой амбал — помесь «памятника» и «любера» — обнаруживает, что его отец — гнилой интеллигент, еврей. Зловещий образ Москвы, населенной ордами юдофобов и гомофобов, качающих бицепсы и громящих все вокруг ради спасения России, должен быть воспринят в футурологической проекции, но не лишен политической актуальности. Режиссер позаботился и о тех утонченных натурах, которые не могут жить без культурологических подтекстов и иронических постмодернистских приколов. По его свидетельству, он хотел обыграть визуальные клише соцреализма, эротический имидж «нового человека», «русского Зигфрида».

В отличие от Лунгина, Каневский не рассуждал, а если и конструировал успех с помощью своих продюсеров, то главная ставка все же делалась на его спонтанность и специфический жизненный опыт. В этом смысле он никак не должен был уступить ни Теренсу Дэвису, ни Джанни Амелио и к тому же неожиданно для самого себя попадал в линчевский контекст. И впрямь, Каневский носится из фильма в фильм со своим alter ego Валеркой — не хуже, чем Линч с Лорой. А опутанный тюрьмами и лагерями Сучан — это наш родимый Твин Пикс, где привычно творится чер те что.

И не надо никаких наркотиков — достаточно откушать денатурату, а потом получить в рот в качестве лекарства струю мочи от старой опытной женщины. И не надо никакого инфернального Боба — простые дальневосточники натворят за полтора часа



«Необоримый инстинкт», режиссер Пауль Верхувен

такое количество безобразий, какое не снилось всем линчевским мутантам вместе взятым.

У советских собственная гордость, и наши неоварвары тоже не чета ихним. Похоже, нас и хотят воспринимать в этом самобытном, вполне первобытном качестве — как варваров без всяких там приставок.

Тому есть косвенные свидетельства, коими запестрели наши печатные издания и наполнились кулуарные разговоры как раз в преддверии, а также и после Каннского фести-

валя. В частности, Ю. Гладильщиков в «Независимой газете» полемизировал с А. Тимофеевским из «Московских новостей» по поводу того, какие фильмы больше нужны загранице. Точнее, каждый высказывался от своего имени, но при этом привлекал в качестве аргумента способность фильма пробить окно в Европу. Или — быть европейским фильмом как таковым.

Так вот — оказалось, это разные вещи. И спор только об оттенках терминологии. Скажем, «Счастливые дни» Алексея



«Благие намерения», режиссер Билле Аугуст

Балабанова — это «анемичное европейское кино», а «Ой вы, гуси» — «наше провинциальное дикарство». Что выиграет в глазах европейца? Правильно. Европейского кино и в Европе хватает. Как и всяческого постмодернизма. Кроме того, на котором наличествуют явные признаки московского разлива.

Разошлись мнения критиков по поводу фильма Валерия Тодоровского «Любовь». Даже не насчет фильма, а насчет его социального мэсседжа и критики антисемитизма. Не было бы ничего этого — получилась бы милая французская штучка, а так — с точки зрения наших эстетов — отрыжка родной проблемности. Но, с другой стороны, даже они вынуждены были признать, что «там» лучше идут фильмы, не подделывающиеся под «них», а как раз фокусирующие «нашу» дикость и непохожесть.

Впрочем, и «Любовь», и «Счастливые дни» в итоге попали в Канн — правда, в параллельные программы. Но самая большая неожиданность поджидала нас — а вместе с нами и некоторых французов — в связи с реакцией на фильм Ивана Дыховичного «Прорва». Изысканно эмоционально снятый Вадимом Юсовым, блестяще разыгранный нашими актерами с участием немецкой гастролерши Уты Лемпер, этот фильм впервые представил сталинскую эпоху как тотальный абсурдный кич, своего рода — постмодернизм. Но такое видение не устроило каннских селекторов: очевидно, в нем не хватало дикости и брутальности, которых от нас ждут.

Зато они в избытке присутствовали в фильме «Чекист» Александра Рогожкина, тоже сделанном в копродукции, на сей раз с французским телевидением. Если у Дыховичного после легкомысленных тусовок по Москве играючи расстреляли взвод энкавэдэшников, то у Рогожкина с тупым упорством расстреливают от первого до последнего кадра. Сначала раздевают, потом ставят к стенке, потом мертвые тела поднимают на веревках, сгружают на подводы и увозят в неизвестном направлении. Вопреки названию, это не монодрама, а скорее производственный фильм о том, как производят смерть, как достигают в этом кровавом деле совершенства и рекордов. А еще по методу «Чекист» (символично, что он был показан в программе «Особый взгляд») сравним с профессиональной порнографией: он словно бы снят вуайеристом, завороженным зрелищем насилия и смерти.

Известно, что эта картина произвела сильное впечатление на каннскую отборочную комиссию и чуть не попала в конкурс. И наверняка попала бы, если бы не была вытеснена «верняковыми» созданиями Лунгина и Каневского.

Как было

А было все не совсем так, как рассчитывалось. Точнее даже, совсем не так. Уже цитировавшийся Ник Роддик в первый день фестиваля писал, что «Луна-парк» обещает стать одним из фаворитов конкурса. Меньше чем через неделю он признал, что хотя русская постперестройка должна была придать особый привкус, стать изюминкой фестиваля, в этот сюжет закралось

что-то, что лишило русских претендентов всяких шансов на «Золотую пальму»[2].

В чем же дело? Послушаем проницательного Роддика: «Наконец я нашел совершенство в Канне — правда, не на экране, а на рю д'Антибз, 50, и это кондитерская Бруно. Французская кинопромышленность может пребывать в кризисе, культурная машина Каннского фестиваля может издавать скрип. Но ничего принципиально ужасного не может случиться с культурой, способной выставить такую витрину, как у Бруно».

После этого не лишенного сарказма пассажа Роддик переходит все же к кино и делает вывод, что в моду входит кино «почтительное» и «самопочтительное». Читаем далее: «Похоже, 1992 год благоприятен для фильмов об элегантно реконструированном, не слишком далеком, не слишком тревожащем прошлом или еще о мире кинематографа как метафоре большого мира. Эти пикантные вещи легче осваиваются, нежели социальные процессы в более молодых, менее стабильных обществах».

«Почтительное» кино представлено нами выше при описании фестивального пейзажа: это «Ховардз Энд» и прочие ретро-вариации. «Самопочтительное» — это прежде всего «Игрок» Роберта Олтмана, критический, но при этом не лишенный романтического флера фильм о Голливуде. В каком-то смысле «самопочтительным» можно признать и «Похитителя детей». И впрямь, эти фильмы, апеллирующие к классической традиции или к собственной кинематографической истории, расхватали в Канне основные призы. Главная же награда — «Золотая пальмовая ветвь» — досталась картине, соединяющей обе характеристики.

«Благие намерения» поставлены по сценарию самого Ингмара Бергмана, являя собой хронику десяти лет жизни, любви, а порой и стриндберговской «войны» его родителей. Хроника обрывается как раз в тот момент, когда будущий режиссер уже должен появиться на свет.

Эту вещь, по своей интимности превосходящую даже «Фанни и Александра», Бергман доверил экранизировать датчанину Билле Аугусту, триумфатору Каннского фестиваля 1988 года, когда он представил кинороман «Пелле-завоеватель», позднее награжденный и «Оскаром». Почтительность по отношению к ушедшей эпохе и самопочтительность кинематографа к своему классику — главные составляющие поэтики «Благих намерений», лишенной бергмановских проникновений в стихию божественного и подсознательного. Но, видимо, в самом деле почтительность в этом сезоне вознаграждается: Аугусту, осененному двумя «Золотыми ветвями», удалось то, что не удалось в Канне ни одному из великих, включая самого Бергмана.

Вернемся к нашим баранам из менее стабильных обществ. «Чекист» вызвал на



«Чекист»,
режиссер Александр Рогожкин

фестивальной пресс-конференции полемику, которая быстро перехлестнулась из эстетической сферы в политическую. Левые французские интеллектуалы обвинили режиссера в нарушении исторической правды: мол, в 20-е годы тотального террора еще не было. Рогожкин, в свою очередь, обвинял западных интеллектуалов в троцкизме и в том, что, сидя в своих комфортабельных странах, потворствуют большевистской заразе.

«Луна-парк» политических трений не вызвал, поскольку был четко выверен по вектору politically correct. Умному человеку достаточно потусоваться немного в интеллигентной компании, сравнить ее либеральный уклад с махровым консерватизмом иных наших эмигрантов, чтобы понять: хороший тон — это защита всех и всяческих меньшинств. Правда, этот пресный тон не вполне сочетается с другой популярной доктриной,

[2] Здесь и далее: «Moving Pictures International», Cannes, 1992, Day One, Day Five.

которую тоже усвоил Лунгин, говорящий в своих интервью, что лишь коренные мифологические или сказочные структуры способны объяснить мир в нашу постидеологическую эпоху, где теряют смысл понятия «левые» и «правые».

Ничего себе теряют, если на родине «Луна-парк» уже получил обвинение в разжигании национальной розни. Это, конечно, несправедливо, но свидетельствует о том, что Лунгин сам себя перехитрил. Он сделал абсолютно советский фильм — с нравственным пафосом, героикой массовых сцен, характерами, выписанными «под Герасимова». Если во всем этом присутствуют стилизация или ирония, вероятно, они столь тонки, что практически незаметны. Зато даже неопытному глазу прекрасно заметна натужная искусственность всей конструкции, вследствие чего и запланированный успех в Канне не состоялся.

Более успешной оказалась «Самостоятельная жизнь»: Каневский подтвердил врученный ему два года назад приз за режиссуру, получив на сей раз приз жюри. Поскольку Валерка взрослеет медленно и еще не приобщился ко всем сексуальным опытам, есть резерв для продолжения темы. Французам это должно быть близко — они помнят Трюффо и Антуана Дуанеля. Хотя уже «Самостоятельная жизнь» во второй половине начинает буксовать в заторах драматургически не связанных аттракционов.

В последнем из финалов Валерка обнажает татуировку на груди в виде звезды Давида. Таким образом почти вся наша каннская программа включается в престижную международную кампанию по борьбе с антисемитизмом. Но как! Поистине мы — другая планета. Например, в посвященной той же теме картине Сиднея Люмета «Чужой среди нас» американского обывателя приобщают к таинственной жизни хасидов, научно-популярно разъясняя, что «они тоже люди». Но только русские евреи способны — то ли со стыдом, то ли с гордостью — так рвать на себе рубашку, как делают это юные герои Лунгина и Каневского.

Параллельное кино

Итак, нас не то чтобы не признали за своих, но мы сами все сделали, чтобы доказать свою чуждость, никак не монтирующуюся с мировым кинопроцессом. Обнажалась несовместимость, параллельность по отношению к «мировой цивилизации и культуре» пост-советского существования. Сначала, как все обнаженное, она волновала мир. Потом — по мере того как выставляла себя напоказ все более бесстыдно — волновать перестала. Все равно поделать с этой дикой обнаженной натурой ничего нельзя. Как нельзя вступить в половую связь с марсианкой.

Русская «черная дыра», которую поначалу ласково окрестили «чернухой», оказалась локальным, непонятным и ненужным миру явлением. Парижане традиционно предоставляют сцену для русских сезонов и периодически подпадают под влияние русской моды. Однако есть основания полагать, что нынешний «черный сезон» подходит к концу и не сегодня-завтра прозвучит команда: «Занавес!»

Конечно, можно тешить себя иллюзией, будто наше параллельное кино из жизни неоварваров не прозвучало в силу каких-то внешних, от нас не зависящих обстоятельств. Потому, скажем, что вновь проявился синдром моды на академизм, а мы представляем противоположную тенденцию. Но, во-первых, нынешний неакадемизм скорее должен быть назван постклассицизмом, в сущности близким к маньеризму и постмодернизму. Во-вторых, не следует, как это делали сгоряча поначалу западные эксперты, путать постмодернизм с постперестройкой.

В недавней статье А. Якимовича в «Иностранной литературе»[3] делается попытка доказать, что постмодернистское сознание актуально не только на Западе, но и у нас, и даже чуть ли у нас не более, чем на Западе. Разумеется, и «исчерпанность утопических энергий», и «кризис легитимности», и «агония реальности», вместе с десятком прочих модных формул, к нашему распаду и раздрызгу вполне применимы. Но все же распад распаду рознь. И хаос, и абсурд у нас тоже качественно другие, нежели в рационально устремленном западном мире. И не появятся у нас в ближайшем историческом будущем ни Бодрийар, ни Умберто Эко, нечего им у нас пока что делать.

В эпоху застоя многим, в том числе и мне, хотелось думать, что, невзирая на железный занавес, есть некая (в хорошем смысле) параллельность нашего с Западом существования и даже драмы и проблемы у наших культур — от одного экзистенциального кор-

[3] Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей.— «Иностранная литература», 1991, № 8.

ня, от унификации и мифологизации сознания, от кризиса традиционной культуры и «прочных ценностей». Но там кризис перешел в постмодернизм, а у нас в реальную катастрофу. Падение занавеса и перестройка декорации отбросили нас безнадежно назад, обнаружили то, что раньше было полускрыто. Что у них культура усталая, а у нас — убитая. Если понимать под культурой нечто более широкое, нежели вершины музыки или поэзии.

Но мы отвлеклись от кино. В Канне мы увидели два способа борьбы с «параллельностью». Первый способ продемонстрировал неутомимый Сергей Бондарчук, снимая свой «Тихий Дон» на русском пленэре, с международными продюсерами и актерами, исключительно по-английски. Вот где истинный постмодернизм, никакой Бодрийар не подкопается.

Второй способ предложил юный Валерий Тодоровский, снявший не параллельное, и не перпендикулярное, а нормальное человеческое кино. Фильм «Любовь», сделанный без всяких копродюсеров, был единственным из наших на фестивале, где еврейская тема не выглядела бельмом на глазу. И где не было непременного желания понравиться, поразить воображение, прикинуться шедевром. И за это ему от лица международной кинообщественности было высказано искреннее спасибо.

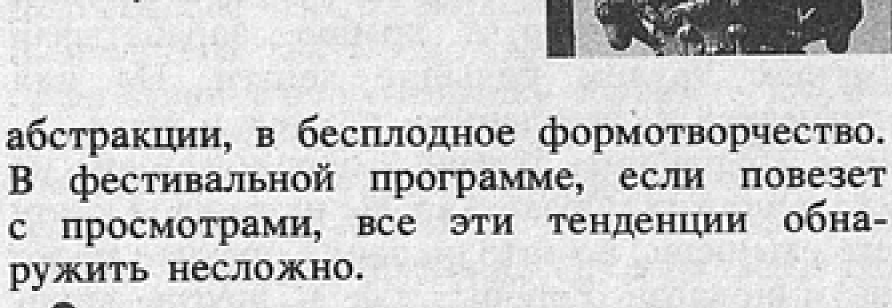


М. Сулькин

Все беды мира

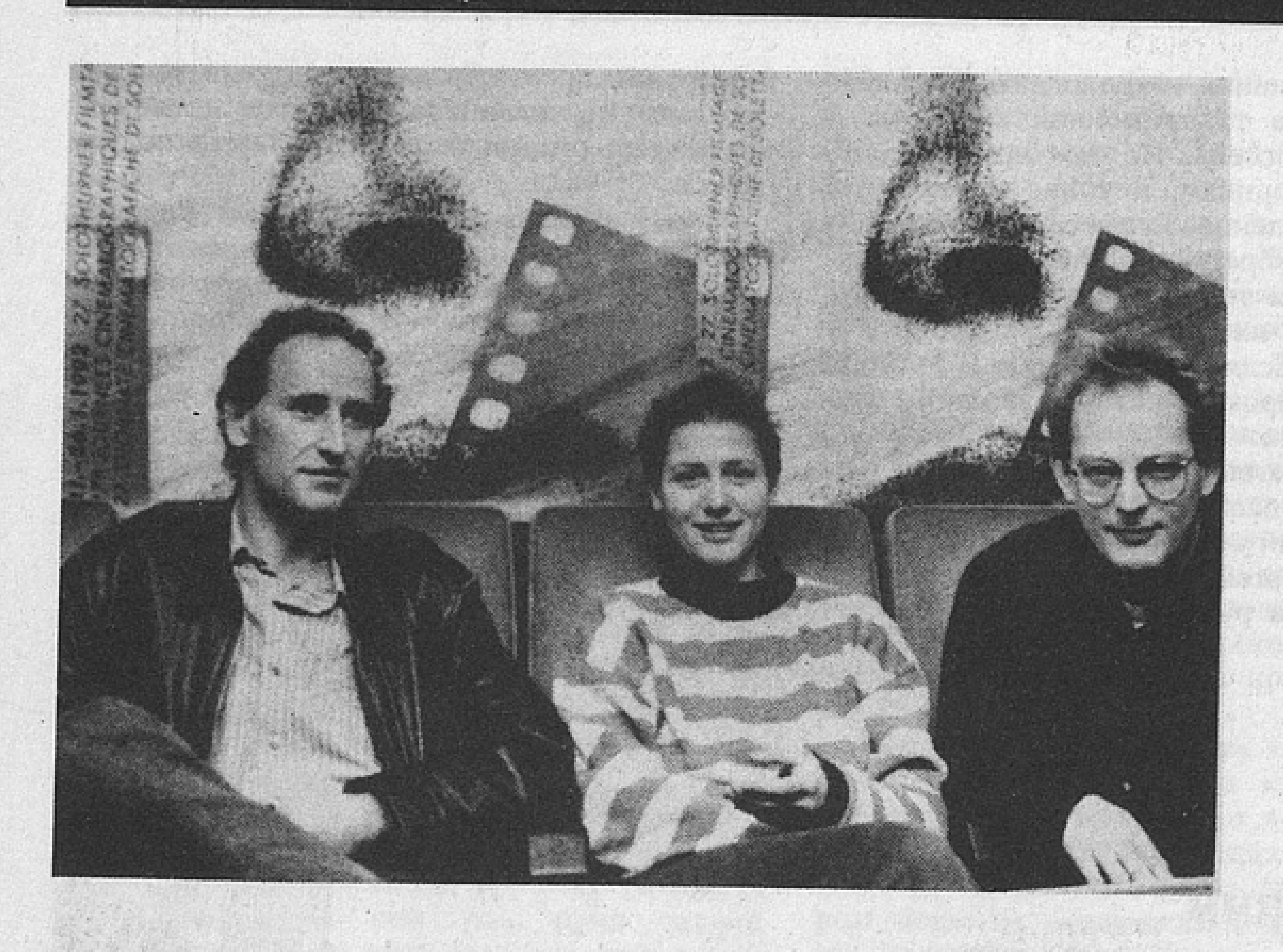
Субъективные заметки о Золотурне-92, но не только о нем

Автор этих строк дважды был на фестивале в Золотурне. А если спросите, видел ли я Швейцарию, отвечу, что даже Золотурна-то толком не видел, из темного кинозала много ли узришь. Можно, конечно, сказать, что, знакомясь с фильмами, познаешь жизнь народа (в свое время Сталин по фильмам получал представление о счастливой жизни колхозников Кубани и шахтеров Донбасса). Но дело не только в каких-то жизненных реалиях, находящих адекватное (или, наоборот, искаженное) отражение на экране. Обилие фильмов — а их, по моему самому поверхностному подсчету, было больше сотни (не включаю сюда видео- и мультфильмы) — позволяет подчеркнуть любую направленность швейцарского кино: хочешь отметить спокойный, идиллический даже характер, найдешь такие картины, хочешь выделить остросоциальный тон фестивальной программы — пожалуйста, а можешь констатировать и уход в абстракции, в бесплодное формотворчество. В фестивальной программе, если повезет с просмотрами, все эти тенденции обнаружить несложно.



●

Швейцарию я не видел, о жизни и быте швейцарцев имею представление беглое и, можно сказать, поверхностное. Хотя понимаю, что уровень жизни, которого здесь достигли, достался аборигенам нелегко, с потом и кровью. Помилуйте, скажут мне, потом — понятно, а кровью-то почему? Поясню на примере крошечного Золотурна, находящегося в немецкоязычной части конфедерации, от которого рукой подать и до Франции, и до ФРГ, но который имеет все же свой — швейцарский — облик и колорит. И хотя страна не воевала уже века, Золотурн (да и многие другие города) построен на крови и доблести швейцарских воинов. Дело в том, что бедная природными ресурсами



Усилиями этих трех молодых людей — дирекции фестиваля — обеспечено четко налаженное проведение ежегодного смотра в Золотурне... Слева направо: Жан-Клод Кёсер, Мартина Маркатали, Иво Куммер

Швейцария была основным поставщиком наемников для армий многих стран Западной Европы. Случалось даже, что швейцарские рейтары воевали по разные стороны фронта, и воевали честно и храбро, зарабатывая ратным трудом большие деньги. На них строились великолепные здания в этом самом «барочном» городе, расположенном на сказочно тихой реке Аар. Не на каждой карте его отыщешь, но зато он занял прочное место на кинокарте Европы, как и другие кинофестивали конфедерации (Женева, Локарно, Нион, Базель, Веве и еще несколько).

Что замечаешь сразу (я потом нарочно проверял правильность своего наблюдения): любой швейцарец — в кинозале, в гостинице, в магазине, на вокзале, на улице — сможет с вами общаться на любом из трех языков: немецком, французском, итальянском. Говорят, что многие владеют ретророманским, не знаю, проверить не удалось. Это я к тому беспределу, который пытаются ввести новые власти на территориях бывших союзных и даже автономных республик бывшего СССР, признав государственным язык одной нации.

По логике борцов за национальные интересы, Швейцария должна была быть только немецкоязычной страной: ведь для 65 процентов населения именно немецкий язык — родной. Однако многовековой опыт совместного проживания привел к тому, что в конфедерации три государственных языка, и, честно говоря, это никому не мешает. А у нас, к примеру, в многонациональном Казахстане пытаются закрепить в конституции один язык, на котором большинство граждан не говорит. Если позволено иметь свое мнение, то я бы оставил два языка как государственные, но обязал бы всех жителей — и казахов, и не казахов — изучать оба эти языка в равной степени. И еще одно наблюдение: у одной из хозяек-устроительниц фестиваля имя немецкое (Карла или Клара, не помню), а фамилия итальянская. Так вот мы по нашей «совковой» привычке поинтересовались у нее, какой она национальности. Та сначала не поняла, что от нее хотят услышать, а потом, поняв, растерянно как-то хмыкнула, улыбнулась и с вызовом, твердо: «Я швейцарка», чем повергла уже нас в смущение. К стыду нашему, только тогда дошло: нет в республике германошвейцарцев или италошвейцарцев, а есть швейцарцы. Вот бы понять это радетелям национальной исключительности. Но при этом каждая часть Швейцарии развивает свою культуру и фильмы снимают на своем языке,

но обязательно с титрами на других языках конфедерации, которая на каждом языке называется по-своему: Schweiz — немецкое название, Suisse — французское, Svizzera — итальянское.

●

А теперь о программе фестиваля, то есть о той ее малой части, что удалось посмотреть. Для начала небольшая цитата: «Демократические системы невольно способствуют победоносному своеволию тоталитаризма во всем мире, чем невольно противодействуют собственным идеям и принципам. Новейший исторический опыт доказывает, что они бессильны спасти человечество от величайшего социального зла». Такое тотальное отрицание влияния демократических систем на развитие человечества, высказанное эксдиссидентом и экспрезидентом Грузии З. Гамсахурдиа, вряд ли воспримут швейцарские кинематографисты. Потому что нейтральная Швейцария занимает отнюдь не нейтралистскую позицию по отношению к злу, еще ой как сильному в нашем мире. А мастера кино — и игрового и документального особенно — свой моральный долг видят в отображении на экране всего важного, что происходит с людьми на нашем шарике. Отсюда — живой интерес к различным аспектам жизни и близкого, и далекого зарубежья.

Начну с нашей страны. Долгие годы добивался режиссер Франц Райхле у советских властей возможности снять в далекой Сибири фильм о жизни столь экзотических малых народностей, как эвенки и орочи. А формально обосновывал свою просьбу желанием провести научное киноисследование о шаманизме, остатки которого сохранились еще в быту этих народов. Однако все его попытки натыкались на вежливые, но твердые «низзя» даже в годы, названные Райхле «perestroika». Еще в 1988 году Рейхле с помощью режиссера Валерия Соломина и тогдашнего руководства Союза кинематографистов СССР побывал в Бурятии и в местах, где живут эвенки. Была даже достигнута договоренность о совместном производстве фильма. Но затем все опять застопорилось. Когда наша делегация впервые попала на фестиваль в Золотурне (а было это в январе 1989 года), Райхле просил нас вручить его открытое письмо руководителям Госкино и Союза кинематографистов. Копию этого письма я передал в редакцию журнала «Советский фильм». Письмо с комментарием редакции тогда же было напечатано («СФ», 1989, № 5) и, надеюсь, сыграло какую-то роль в том, что в конце концов дело сдвинулось с мертвой точки. О фильме — Райхле назвал его «Время мечты — путешествие в индейскую Сибирь» — много говорить не буду. Надеюсь, что наши зрители его увидят. Райхле не только сумел проникнуться жизнью и заботами людей, живущих на Востоке России, но и показал, как, желая вырвать «варварские» племена из тьмы невежества и объединяя охотников в колхозы, в конце концов оторвали простых, гостеприимных людей от природы, от древних верований, от той жизни, к которой веками они приспособились в этом не очень-то уютном, холодном краю земли. А к чему это привело? Да, появились машины, радио, телефон, да, изменилась психология людей. Но не только культура пришла в быт орочей и эвенков, с трудом вспоминающих заклятья и молитвы своих предков. Это беда, но самое страшное, что смог показать швейцарский режиссер,— перестав чувствовать себя хозяином земли и тайги, охотник и земледелец перестал ощущать себя свободным человеком и, чтобы забыться от унылой повседневности и неверия в себя, в завтрашний день, предался одной радости — пьянству. Мы видим эпизоды пострашнее говорухинских — эпизоды повального пьянства, прямого пути к национальному вырождению. И при этом Райхле относится к этим несчастным людям не как к «экзотическим туземцам», а с искренним вниманием, благожелательностью, сочувствием, чего часто не увидишь во множестве наших «чернушечных» опусов — и игровых, и документальных. А картина Райхле, идущая более полутора часов и включающая в себя рассказ не только о жизни малых народов Востока, но и о нелегкой эпопее съемок, в ряде эпизодов потрясает.

Чего не скажешь о получасовой игровой картине режиссера Сергея Бодрова «Человек с Красной площади», сделанной для швейцарской студии «Артимаж». Чтобы понять, мягко говоря, непритязательность, мизерность замысла талантливого режиссера, достаточно пересказать сюжет фильма. На Красной площади Москвы невдалеке от Спасских ворот сидит еще не старый, но довольно поношенный мужичок с небритой физиономией и просит милостыню. Рядом с ним самодельный плакатик: «Я не ел три дня». Что не ел, поверить можно. Но пил!.. Мимо проходят нарядно одетые группы туристов, поскромнее одетые москвичи, военные, школьники. Про-

носятся в Кремль и обратно черные «Волги». А мужичок сидит и сидит с отсутствующим взглядом. Но вот от толпы отделяется женщина. Чем-то ее заинтересовал этот неказистый человек. Она приглашает его к себе домой, отмывает его в ванной, знакомит с сыном. Рассказывает, что приехала в Москву из провинции, квартиру снимает. В общем, житейская история. Мужичку (его играет Алексей Жарков) женщина приглянулась (а ее играет Елена Яковле-



«Время мечты». Рекламный плакат

ва), завязывается любовь. Да и сыну ее, живущему без отца, тоже симпатичен новый знакомый. Но это только завязка. Дальше пойдет история, достойная рассказов старушек пенсионерок, сидящих на скамейках у каждого подъезда. Потому что миловидная, добрая женщина оказывается членом преступной группы, готовящейся «взять» банк, который находится не где-нибудь, а на самой Красной площади. Не буду пересказывать перипетии этого лихо закрученного сюжета, но ограбление не состоялось. Потому что стоящий (вернее — сидящий) на шухере Жарков, которого вовлекла в это предприятие его любовь, оказался не нищим, а как раз наоборот — переодетым офицером МВД, дежурившим в образе нищего на главной площади страны. В общем, героиню ждет тюрьма... Но тут еще один поворот сюжета: герой Жаркова, оказывается, по-настоящему влюбился в героиню Яковлевой и, как небезызвестный Хосе не менее известную Кармен, спасает ее, выпускает на волю из милицейской машины. Все? Не тут-то было: сюжет делает еще один резкий и довольно неожиданный поворот. По улице идут героиня с сыном и встречают собирающего милостыню жалкого и опять обросшего и давно, видно, не мытого героя. На этот раз он не выполняет оперативного задания: за то, что он самовольно выпустил преступницу, его выгнали из милиции, и наш новый безработный таким способом добывает себе хлеб насущный. Хэппи энд в чаплиновском духе: вся троица, чуть ли не обнявшись, уходит вдоль по шумной и неуютной московской улице. Все это воспринималось бы как пародия на «детективно-лирические» фильмы, если бы сделано это было чуть не всерьез, хоть с каким-то намеком на чувство юмора. Должен сказать, что зрители ну никак не восприняли эту картину, отделавшись вежливыми хлопками.

Тоже в маргинальной среде и тоже в великой стране происходят события фильма «Я была на Марсе» (режиссер Дани Леви). Правда, страна эта — процветающие Соединенные Штаты, но нищета и неустроенность делает людей, как счастливые семьи у Толстого, в чем-то похожими друг на друга. Молодая женщина Сильва (Мария Шрадер) попадает в аэропорт Нью-Йорка с большим чемоданом и небольшой суммой долларов. Прибыла она из польской деревеньки, чтобы посмотреть своими глазами на тамошнюю жизнь. Но эта глянцевая люксовая жизнь как-то проскочила мимо героини: в первый же день американской жизни жулик Алио выманил у нее все деньги и растворился, исчез в большом городе. Но Сильва не пала духом: с помощью кузена Алио парикмахера Дэви она находит беглеца. Очень непростые отношения завязываются у Сильвы со столь непохожими братьями, в обветшалом жилище которых она поселяется. А когда настает время расставания, Сильва, увешанная сумками с подарками, в том самом аэропорту, где мы видели ее одинокой и несчастной, уверенная в себе, преобразившаяся, провожаемая влюбленными в нее братьями, показывает им на прощание фотографию,

на которой она запечатлена в кругу семьи: с мужем и детьми. И Алио, и Дэви ошарашены коварством «несчастной» польки. На такой комедийной ноте заканчивается этот добрый, грустновато-ироничный фильм об «американском рае».

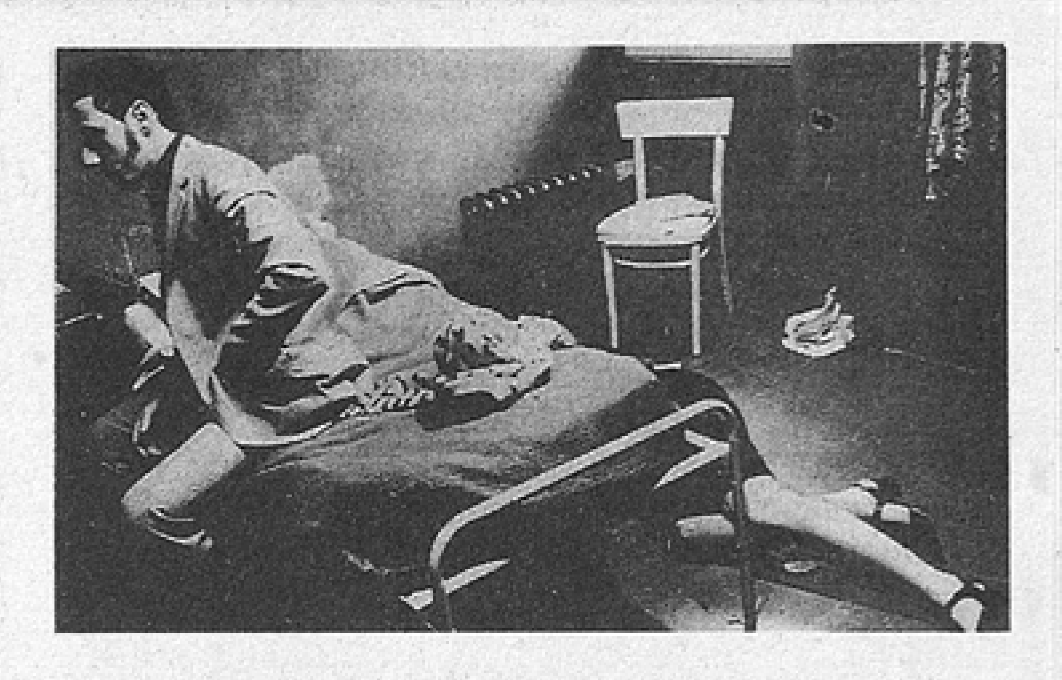
Если после фильма Леви уходишь с улыбкой, то после картины «Чистая страница» Минь Хо Куана — вьетнамца, живущего в Швейцарии, учившегося в Лозанне и Париже, на лицах многих зрителей я видел слезы. Фильм о судьбе камбоджийцев, попавших в полпотовские «лагеря перевоспитания», потрясает той обыденностью, автоматизмом, равнодушием даже, с каким палачи вершили расправу над беззащитными людьми. И все это вроде бы ради счастья этих же людей, которые, отрешившись от буржуазных привычек, от буржуазного мышления, должны были начинать строить новую, коммунистическую жизнь заново, с «чистой страницы»!

Судьба семьи камбоджийки Виксны, приехавшей после победы «красных кхмеров» из Парижа в Пномпень к мужу, ужасна. Ее дочери — малолетние девочки — определены в лагерь, где содержатся дети интеллигентов, мелких лавочников, где они подвергаются издевательствам, побоям со стороны «революционных» воспитателей. Не лучше и положение несчастной матери, ведь на каждом шагу ее поджидает смерть. Потеряв мужа, обеих дочерей, Виксна после всех чудовищных испытаний, выпавших на ее долю, пытается покончить жизнь самоубийством. Но ее останавливает любовь к чужому ребенку — сироте, белокурой крошке, которую она удочеряет.

Не менее интересны были документальные фильмы. Кажется, нет континента, где ни побывали швейцарские кинематографисты отнюдь не в поисках экзотики, а чтобы разобраться самим и познакомить соотечественников с тем, как живут люди на земле, о чем думают, мечтают, какие проблемы их одолевают. Создатели этих картин — на стороне тех, кто борется за лучшую жизнь, за демократию и свободу.

Достаточно назвать несколько картин, чтобы стало понятно, о чем идет речь: «Лумумба — смерть пророка» (свидетельство журналистов об убийстве первого премьера освободившегося от колониальной зависимости Бельгийского Конго — ныне Заир), «Таня — ля геррильера» (о Тамаре Бунке — дочери немецкого коммуниста, участнице партизанской войны в Боливии, соратнице Че Гевары, погибшей вместе с ним), «Николае и Елена» — о судьбе румынского президента и его жены, расстрелянных после кровавых событий в Бухаресте в 1989 году.

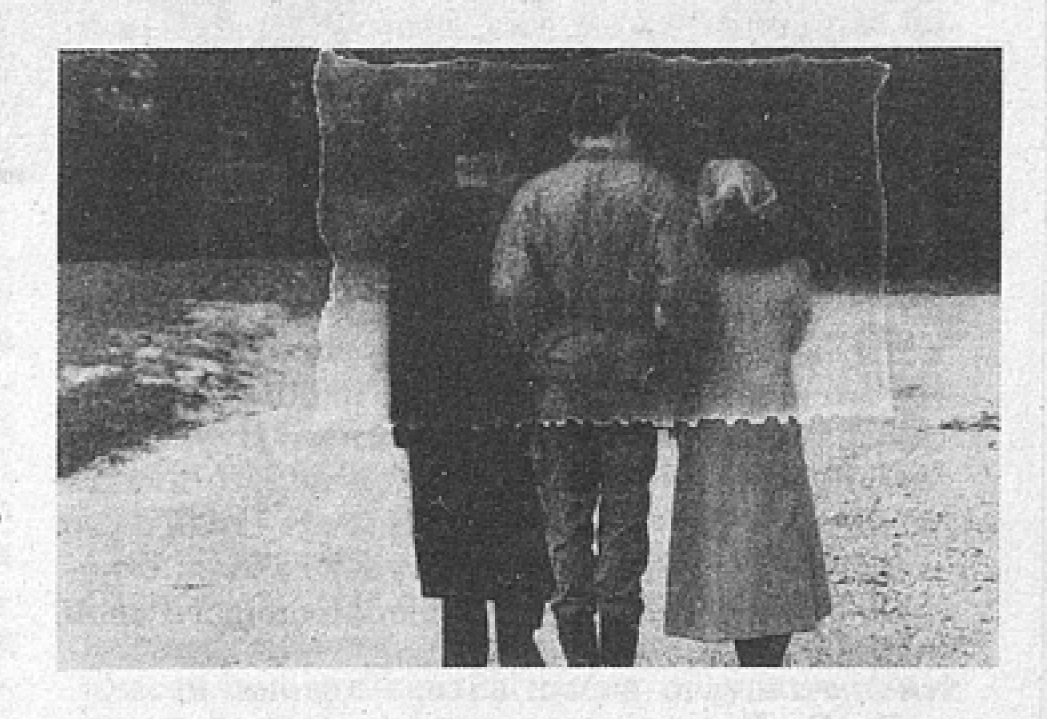
В общем, если подытожить мои впечатления от Золотурна-92, точнее от тех фильмов, что удалось увидеть: швейцарское ки-



«Я была на Марсе»



«Чистая страница»



«Николае и Елена»

но отнюдь не «спокойное» — все беды мира отразил экран фестиваля. Хотя может быть и другая оценка, потому что были фильмы и другого рода — из истории страны, из современной жизни.

Но мне «повезло»: уже первая картина, которой открылся фестиваль, «Человек, потерявший свою тень» — о современной Испании, поставленная всемирно известным Аланом Таннером, коснулась политики. Один из главных героев картины — старый андалузский коммунист Антонио (Франсиско Рабаль), долгие годы провел в эмиграции во Франции, но не потерял веры в жизнь. «Тот, кто лишился идеи,— говорит он своему молодому другу Полю,— напоминает человека, потерявшего свою тень». И уход из жизни Антонио означает уход целого пласта истории. Но так или иначе, тень его отразилась на жизненной судьбе Поля, с помощью мудрого старика преодолевшего свой творческий и личный кризис.



«Человек, потерявший свою тень»

P. S. В последнее время социально-политическая тема в нашем кино трансформировалась в сторону обличения роли большевистской партии в развитии России, прервавшей Октябрьским переворотом эволюционный ход истории. Но при этом совершенно упускают из виду социальные катаклизмы, которые привели нашу родину к революционной ситуации. Идиллически трактуя жизнь царской России до начала первой мировой войны, авторы многих документальных картин как бы забывают и о пятом годе, и о Ленском расстреле, и о стихийных крестьянских бунтах, и о том, что та нормальная, по нашим понятиям, жизнь на Западе не упала с неба, а стала результатом борьбы, в которой простые люди отвоевывали год за годом свои права в борьбе с алчными, себялюбивыми промышленниками и финансовыми воротилами. Об этом еще раз напомнил французский фильм режиссера Эрика Барбье «Пламя» («Угольная пыль»), показанный недавно в Москве в Доме кино. Да, фильм в антураже современных кинореалий выглядел несколько архаичным, хотя очень хорошие актерские работы Толстого и Марушки Детмерс привнесли в картину лирико-романтическое начало. Но главное и новое в картине Барбье, при всех ее некоторых сбоях ритма, чисто логических просчетах — показ классовых баталий, идущих не по воле партийных функционеров, а вызванных социальными и национальными противоречиями в жизни французских шахтеров в 30-е годы.

Наше новое кино как черт ладана чурается этой проблематики. Хотя жизнь дает массу примеров, как демагоги от политики умело направляют справедливое недовольство народа в русло угодных им действий.

Прошла почти незамеченной критикой и провалилась в прокате экранизация горьковской «Матери», осуществленная Глебом Панфиловым. А ведь Панфилов и Чурикова в роли Ниловны по-своему, свежо и интересно трактуют заштампованную в предыдущие годы так называемую «историко-революционную тему»...

А в Швейцарии бури бушевали только на экране. За дверями кинозалов шла нормальная, спокойная, сытая жизнь. Может, это нам так показалось?

Наталья Лукиных

Русские сны в Германии, или Проверка на дорогах

Адресами престижных кинофестивалей и красотами цивилизованного мира теперь нас вроде бы не удивишь, но цены на билеты «за границу» превращают каждый творческий визит на Запад почти в несбыточный сон. Так что эта поездка в Германию оказалась для российских аниматоров настоящим пасхальным подарком. Недосягаемую по нынешним либерализированным уровням возможность поехать на профессиональный смотр в Штутгарт нашей мультделегации подарила Московская Центральная фондовая биржа, а постфестивальное турне по сказочно красивым городам земли Баден-Вюртемберг задумали и финансировали гостеприимные местные власти, молодая московская организация «Пресс-анима-экран» и предприимчивый директор Штутгартского мультфестиваля Отто Альдер. Этот неутомимый поклонник советской анимации посвятил российским гостям даже неделю своего дорогого рабочего времени, провезя нашу мультокомпанию на личном микроавтобусе по всему киномаршруту Баден-Вюртемберга. Он же подготовил и мощную ретроспективу фильмов из бывших союзных республик (более 100 фильмов!) для фестивального экрана Штуттгарта.

И за все это — огромное спасибо. Обидно только, что щедрые германские дары достались нашим аниматорам словно бы за былые заслуги. Во всяком случае, новых международных побед Штутгартский кинофорум отечественной мультшколе не принес.

«Проигрышную» фестивальную ситуацию отчасти запрограммировал сам конкурсный отбор наших фильмов. Ведь главной российской новостью для международного жюри оказались лишь новая мрачная картина Нины Шориной «Комната смеха» («Союзмультфильм»), откровенно подчеркивающая свою кровную связь с образным миром Яна Шванкмайера, и средних достоинств игривая вгиковская миниатюра Андрея Ушакова «Опа-на!». Все прочие отечественные конкурсанты имеют уже международные награды и известность в профессиональных кругах — жесткая карикатурная отповедь нашему бездушию в фильме Сергея Айнутдинова «Аменция» (Екатеринбургская студия), лирическая притча об утекающем от человека Времени — «Нить» Сергея Алибекова и Светланы Муратходжаевой («Узбекфильм»), «деревенский» пластилиновый фельетон Дмитрия Наумова и Ольги Розовской «Про Матвея Кузьмича» («Союзмульттелефильм») и пародийный мюзикл Гарри Бардина «Серый Волк энд Красная Шапочка» («Союзмультфильм»). Кстати, именно Бардин, чья советско-французская пластилиновая сказка имела оглушительный успех на прошлогоднем международном фестивале анимации в Аннеси, отчасти обидевшись на скромность штутгартского приема, остроумно объяснил неурожайный для нас фестивальный результат. Дескать, воздав все почести нашей глубокомысленной, мрачной, проблемной и гротесковой анимации, Запад, вероятно, решил наконец отдохнуть от наших драм и злых шуток...

За дверью «Отеля Европа»

Как бы там ни было, столь непривычное равнодушие фестивального жюри к нашей знаменитой анимации дает повод скорее не для обид, а для серьезных раздумий о новом творческом контексте и реальном потенциале. Избалованное титулами отечественное мульткино ныне изрядно поистрепало свои творческие и материальные ресурсы на нище-бесхозных государственных студиях и запутавшихся в коммерческой суете независимых кинофирмах. Невыгодно подыграли нам и изменения на политической карте, сузив пространство отечественной анимации. А ведь именно за теми пределами осталось немало советских мультдостижений и наград — в частности, знаменитая эстонская школа, которая отныне будет считаться европейской...



Плакат фестиваля в Штутгарте

Одну из высших наград 6-го Международного анимафестиваля в Штутгарте (15 тысяч марок) и получил как раз бывший «наш» Прийт Пярн. Своим насмешливым киноопусом «Отель Е» известный эстонский карикатурист простился с мрачным общесоюзным прошлым и оставил нас с грузом наших советских комплексов и проблем за дверью шикарного Отеля Европа. А новый этап свободного творческого полета в открытом мировом кинопространстве художник обозначил шутливым фестивальным перфомансом «Смерть мрачной анимации в Европе». Думаю, такая сдвоенная эпитафия былым ценностям могла появиться на свет только сегодня и только за пределами советской империи. Пафос карикатуриста точно совпал с настроением европейской аудитории, особенно в Германии, переживающей мучительный этап национального возрождения на фоне бурных трансформаций Европы.

...Рисованный мир своего фильма, как и всегда у Пярна чрезвычайно насыщенный и плотный по образной информации, режиссер на сей раз четко поделил на две стилистически несовместимые части. В черно-бело-карикатурной поселил «нас» — с традиционными марионеточными действиями, с беспросветной серостью и задавленными желаниями. А в эффектном рекламно-красочном интерьере за дверью «Отеля Е» разместил расслабленных от праздности и потерявших энергию чувств европейцев. Однажды открывшаяся дверь впустила в «их» плакатно глянцевую декорацию одичавшего от мрака, но жадного до жизни пришельца с «нашей» стороны. Однако порыв взаимного интереса не перемешал краски и стили жизни: их глянец не скрыл нашей убогости, а наши глубинные страсти не взбудоражили их спокойной души. Неизбежный прорыв в соседнее пространство свершился, но как еще далеко нам до реального единения и взаимопонимания с традиционными обитателями Отеля Е.

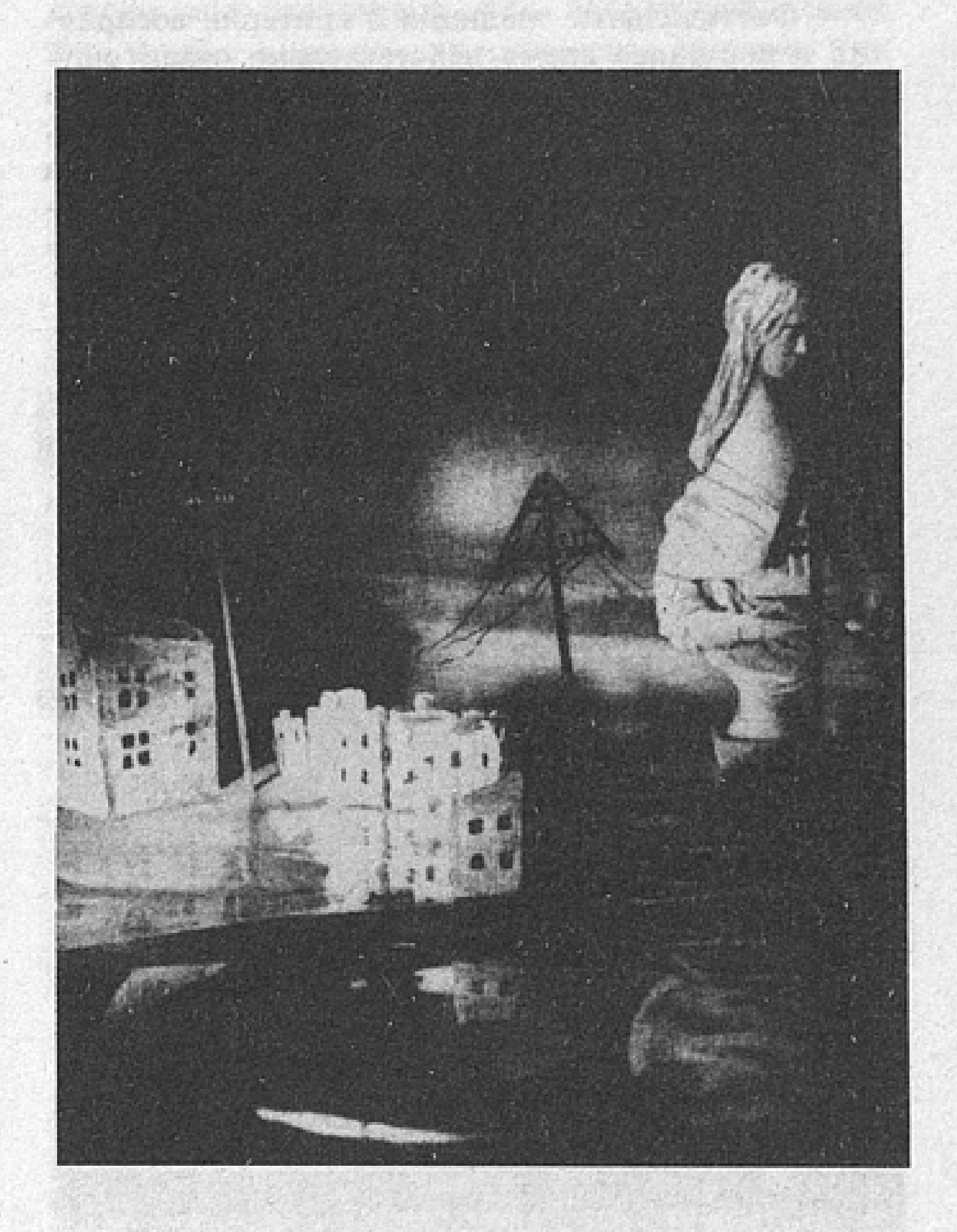
Как считает сам ироничный Пярн, в своем мрачно-карикатурном портрете современного раздвоенного мира он выразил и ностальгию, и надежду. Поскольку не все так беспросветно и плохо было в нашем «общесоюзном» загоне, где могли рождаться высокие чувства и талантливые фильмы. Не все так безоблачно прекрасно и в их сытом Европейском доме с бесстрастно вежливыми приветами «Хау ар ю» и ликующей бессмыслицей телемультиков. Тем не менее сам Пярн, как и все его балтийские коллеги, уже живет проблемами и радостями общего Европейского дома, а мы со своими мрачными заботами и нервными фильмами так и остались за дверями богатого Отеля Е.

Больше анимации, меньше проблем!

Традиционно ориентированный на поддержку новых художественных стилей и талантливых дебютантов, Штутгартский фестиваль на сей раз выразил особое предпочтение европейским школам, и особенно английской, заполучившей четыре высшие награды из девяти возможных, включая самый престижный дебютный приз в 40 тысяч марок за лучшую студенческую работу. Не могу сказать, что работы западных художников как-то особенно отличались от наших по мастерству и художественной изобретательности. И все же в их современной анимации безусловно ощущается особая свобода творческого дыхания и такой здоровый искренний интерес к жизни в самых ее многообразных проявлениях, какие, пожалуй, почти совсем утрачиваются нашими творцами, созидающими свои рукотворные фильмы как бы из последних душевных сил и студийных средств. Словно бы каждый раз на последнем дыхании, на досаде, а не на любви к Искусству и Человеку. В самом деле штутгартские программы зародили сомнение, не разучились ли наши мультипликаторы просто и легко играть с пространством, объемом и пластикой — ради самой творческой игры.

Вот, скажем, в картине молодой чешской постановщицы Микаэлы Павлатовой «Говори, говори, говори...» о посетителях городского кафе (высшая премия жюри и приз зрительских симпатий) нет глубокомысленных слов о мироздании или о злобе дня. На экране вообще не звучит ни одного вразумительного слова. Но выразительные рисованные персонажи 10 минут живо и убедительно «обсуждают» многочисленные проблемы человеческого общежития. В совершенстве владея всемогущим языком анимационной пластики, режиссер элегантно и забавно «переводит» нам слова, мысли и даже эмоции своих персонажей в колоритные графические образы, понятные без титров и аннотаций (если из мыши раздувают слона, зачем же еще и слова!). Аниматоры и сами наслаждаются безграничными пластическими возможностями своего кино, и зрителям дают почувствовать весь смак такой изысканной живой игры.

А с каким озорством и изобретательностью рассказывает о вечной борьбе человека за власть призовой израильский фильм «Болото» режиссера Гила Альгабеца. Эту лаконичную и убедительную рисованную притчу не мешало бы посмотреть многим нашим политическим деятелям и особенно несговорчивым российским парламентариям. Представьте, воинственно настроенные всадники держатся на поверхности топи лишь на воздушных шариках — одни на красных, другие на синих — и энергично топят своих противников длинными копьями. Сражение продолжается до победы последнего, единственного несокрушимого воина. Но, неожиданно потеряв равновесие, победитель отрывается от своего спасительного шара и со всем тяжеленным боевым снаряжением



«Сон»,
режиссер Н. Шорина

уходит в болотную глубь. А брось он оружие — и легкой поступью прошел бы по топи...

Невозможно описать завораживающую графическую игру экспериментального призового английского фильма «Тайное наслаждение падших ангелов» (режиссер Саймон Паммел, художественные руководители братья Куэй). Здесь мистические превращения соседствуют с эротическими изысками, а возвышенная музыка обожествляет неясный образ греховных плотских страстей. Взрывая новаторскими формами жанровые и технологические рамки анимации, картина воздействует на самые сокровенные чувства зрителя и снова обходится без слов...

Поразительно, что все призовые фильмы Штутгарта, несопоставимые по тематике, стилям и материалам, удачно обошлись без текста и словесных обозначений. И возможно поэтому были легко и с симпатией восприняты зрителями. Чего, к сожалению, не скажешь обо всех наших лентах, перегруженных и смыслами, и словами.

Вот что по этому поводу думает российский вице-президент АСИФА Эдуард Назаров:

— Фестивальные традиции и критерии восприятия в последнее время действительно стали ощутимо меняться. Скажем, на последнем международном смотре в Аннеси, который всегда славился своей чопорностью, ориентированностью на высшие художественные критерии, получает Гран-при и еще несколько призов и огромную зрительскую популярность музыкально-пародийный фильм Гарри Бардина «Серый Волк энд Красная Шапочка». И я вполне могу понять настроение тамошнего жюри: когда в самостоятельный конкурс выделились телефильмы — наиболее живые и зрительские, го в основной программе остались преимущественно мрачные авторские картины. А здесь такой радостный подарок — очень смешное и очень профессиональное кино, хотя и не ставшее открытием с точки зрения художественных новаций. Но самое поразительное, что иностранцы восприняли в этом эффектном фильме лишь его мажорный настрой, игривость тона и бодрый темп, недопоняв всю глубину иронических советских подтекстов и в музыкальных пародиях, и в самом сюжете про российскую Красную Шапочку и ее парижскую бабушку-эмигрантку.



«Про Ивана Кузмича», режиссер М. Розовская

Вот и на первом нашем международном плавучем «Кроке» член международного жюри Николь Саломон (кстати, одна из организаторов знаменитого старейшего мультфестиваля в Аннеси и лидер АСИФА) никак не могла прочувствовать обаяние и тонкий юмор очень советского и очень реалистичного пластилинового фильма «Про Матвея Кузьмича». Забавный рассказ про то, как в обычное российское село прислали из Индии в подарок настоящего слона. Привезли диковинную экзотическую зверюгу и плюхнули в грязь рядом с трактором... Николь видела, что все мы смеемся, но никак не понимала, над чем. Потом мы с моим польским коллегой по жюри «Крока» Ежи Кучей что-то пытались ей объяснить — и про точность гротесковых кукольных типажей, и про скрытую иронию вроде бы ничего не значащих реплик героев, и про убедительность деревенских декораций. Но знаменитая француженка, по-моему, скорее из вежливости согласилась дать этой замечательной картине медаль и диплом «Крока».



«Черно-белое кино», режиссер С. Соколов

Проверка на дорогах

Безусловно, фестиваль и особенно постфестивальные встречи российской делегации со зрителями обычных немецких кинотеатров в городах Баден-Вюртемберга расширили наш творческий взгляд не столько на мир, сколько на самих себя. Например, я смогла новыми глазами посмотреть, в частности, на вызвавший особые споры фильм Елены Гаврилко «Подружка», получивший в прошлом году Гран-при международного «Крока», что поразило многих неожиданной простотой и незатейливостью. В экологической детской сказке про трогательную дружбу старого рыбака и пойманной им рыбки как-то с трудом виделся символ современных достижений отечественной и тем более международной анимации. Даже в весьма скромном контексте «Крока», где явно недоставало сильной английской анимации, на лидерские места

вроде бы просились работы совсем иного уровня образности и изобретательности (типа изысканного фрейдистского опуса Игоря Ковалева «Андрей Свислоцкий», получившего приз по категории двадцатиминутных картин, или авангардистской картины Рао Хейдметса «Положение обязывает» с его удивительной гармонией соломенно-манекенного хаоса). Однако жюри «Крока» увидело в лирической «Подружке» выразительность живых человеческих чувств и редкую простоту образных обобщений, какие поразили и немецких зрителей. Вспоминаю, как две студентки из большого города Карлсруэ после вечернего сеанса долго говорили о том, как взволновали их удивительные смысловые и пластические метаморфозы фильма Лены Гаврилко. Рыбка укладывается спать, как кошка, под кроватью рыбака, в дом заглядывают с ночного неба звезды и желтая луна, которая в следующем кадре с легкостью превращается в... яичницу на тарелке у рыбки. Так в рисованном фильме замыкается вечный круг мироздания, где все мы — дети Космоса.

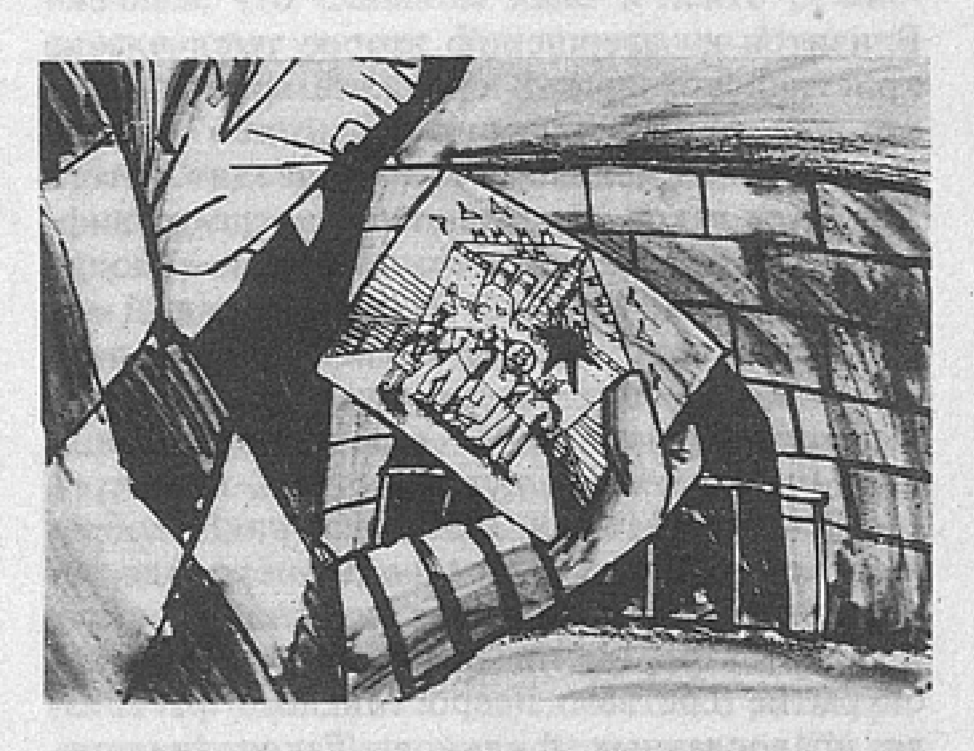
После «Крока» и на дорогах Германии мы много говорили с Федором Савельевичем Хитруком о наших фильмах. Старейший московский мастер тоже поначалу был приятно удивлен международному возвышению фильма «Подружка», но высоко оценивал в работе своей ученицы с Высших режиссерских курсов именно живое человеческое чувство.

— К сожалению, это ценное качество все больше утрачивается нашими режиссерами. На первый план выходит художественное «я» постановщика, претенциозность самовыражения. Мне все чаще не хватает нормального профессионального кино, в котором я увидел бы умение авторов точно и внятно изложить какую-то историю или идею. Фильм выплескивается на зрителя как поток сознания — пусть, мол, зритель сам разбирается, что к чему. Это либо слепая дань моде, либо свидетельство непрофессионализма.

Не менее важной чертой профессионализма в анимации мне представляется так называемая «актерская игра». Нормальная актерская игра в выражении чувств, в словах, в действиях и в любых состояниях персонажей. Мы должны понимать, что происходит с персонажем, видеть его жесты, мимику, реакции, должны доверять ему. В этом смысле многие наши старые фильмы 50-х годов были куда более профессиональны, чем изысканные, виртуозные и разнообразные по стилю современные картины.

Меня очень тревожит и нынешняя сложная ситуация на анимационном рынке. Но то, что нас обычно пугает, не имеет никакого отношения к коммерции, здесь нужно точнее определиться с самим понятием. Мы чаще называем коммерческим то, что быстро делается и якобы выпускается на экран массовым тиражом на потребу низким обывательским вкусам. Но коммерческими правомерно считать и хорошие зрелищные фильмы, которые приносят высокую прибыль и притом не вызывают сомнения по части художественных достоинств. Однако именно таких зрительских фильмов я почти не вижу в нашей продукции. В ситуации усиливающегося влияния рынка меня настораживает прагматизм и цинизм многих наших художников-аниматоров, попадающих в условия коммерческого конвейера. Не успеем мы оглянуться, как захватившие наше ТВ «Утиные истории», «Космическая одиссея» или особенно ужасная по исполнению «детская Библия», где вечные мудрости детям преподносят в стилистике «Лелека и Болека», уже будут считаться верхом современных анимационных достижений. И ведь в эту опасную ловушку попадаются не только малообразованные зрители, но и сами талантливые художники, вынужденные включаться в такую поточную работу ради долларов.





«Подружка»,
реж. Е. Гаврилко

Похоже, для отечественной анимации наступил период абсолютно равного единоборства с сильными иностранными коллегами и за мирового зрителя, и за высокое профессиональное признание, в котором наша знаменитая анимашкола, очевидно, уже пережила счастливый этап восхищенного удивления (дескать, живут и работают в таких нечеловеческих условиях, а кино делают вдохновенное и мастеровитое). И у нас изменились условия жизни, и у них сменились точки отсчета. Пора заново доказывать, кто чего стоит. Конечно, наши художники и режиссеры прекрасно сознают, что легкой жизни аниматорам теперь ждать не придется: экран захватывают «а ля» диснеевские монстры, коммерция обесценивает профессиональные критерии и само творчество. И все же хочется надеяться, что наши несгибаемые творцы будут делать свои выстраданные фильмы и смогут своим самобытным авторским стилем держать высокий уровень профессионального мастерства. Кстати, у меня есть все основания думать, что новая философская лента Елены Гаврилко «Притча о Мыши» по рисункам американских индейцев и напитанная высокими страстями Достоевского картина Александра Петрова «Сон смешного человека» получат достойный резонанс в среде профессионалов и у серьезных зрителей.

Испытание славой при государственных дотациях наша анимация уже прошла. Впереди более трудные проверки — на тернистых дорогах открытого мирового рынка. Первый важный опыт профессиональной конкуренции с сильными западными коллегами и открытого контакта с европейской публикой дала поездка в Германию. Дверь Отеля Е... приоткрылась. Не потерять бы за его порогом традиции, достоинство и талант.

Земля Баден-Вюртемберг — Москва

Николай Лисовой

Православное кино

Близится к завершению второе тысячелетие христианской эры. В скрежете войн и перестроек, геополитических сдвигов и «новых мышлений» человечество подводит итоги двадцати веков, открывшихся когда-то вифлеемской песнью: «На земле мир, и в людях добрая воля». Каждый человек, каждый народ готовится дать отчет перед небом и землей о посильном своем вкладе в этот мир и в эту добрую волю — в общую сокровищницу человеческой духовности и культуры.

...Вечером 11 мая 1992 года на Преображенской площади в Москве происходило невозможное: народ валом валил... в кино. В кинотеатре имени Моссовета состоялось открытие Третьего Всероссийского фестиваля православных фильмов. Такое увидишь разве что на концертах рок-звезд. Зал был полон и в последующие дни, свидетельствую, как очевидец. А еще говорят об упадке отечественного кино, о падении зрительского интереса. Но это явно не относится к фестивалю православных фильмов.

Полно, бывают ли такие? — спросит недоверчивый читатель. В наше-то время, в конце XX века, когда российский прокат, как и все в мире, стопроцентно американизирован, полон сексом, боевиками и триллерами, а единственное, что в нем осталось духовного, — это ведьмы и вампиры? И тем не менее. Фестиваль православного кино, и уже третий.

Да что это за штука, православное кино? — скажут другие. Возможно ли оно в принципе? Казалось бы, кино и Церковь, религия и культура в глазах просвещенного современника «две вещи несовместные» — почти как гений и злодейство. Конечно, несовместные, если кино — злодейство. Но, может быть, тогда это уже и не совсем кино?

Сто лет назад одна монахиня спрашивала старца Амвросия (ныне канонизированного), можно ли прислать ему фотографию, не грешно ли. Святой старец ответил: «фотография» — значит по-гречески «светописание», что ж, мол, тут грешного. Амвросий

не дожил до кинематографа, но где принципиальная разница?

Хочется выразить благодарное удивление организаторам фестиваля и, конечно,— поклон священноначалию Русской Православной Церкви. Святейший Патриарх Алексий II не смог открыть фестиваль лично. Но митрополитом Владимиром на торжественном открытии было зачитано Патриаршее «Обращение». «Думаю, весьма символично,— писал Святейший,— то, что фестиваль этот проходит в дни пасхальных торжеств, являясь одновременно и праздником, и символом возвращения России к своим истокам. Участие в фестивале киностудий из России, Беларуси, Молдовы, Болгарии, Греции, 70 кинолент, рассказывающих о православной культуре, традициях, истории, современной жизни Православия,— все это свидетельствует о возрождении духовности, о становлении православного самосознания, о стремлении деятелей искусства к христианскому просвещению народа».

На фестиваль было прислано в нынешнем году около семидесяти фильмов. Все — документальные, это правило фестиваля. Отборочная комиссия включила в конкурсную программу 24 работы двенадцати киностудий — из Москвы, Петербурга, Красноярска, Минска.

...На экране — древний Иерусалим, выжженные холмы Палестины, гора Вознесения с колокольней Русского Елеонского монастыря. Вертолет пролетает над ней — и камера позволяет нам увидеть землю такой, как видел ее в последнее мгновение возносящийся Спаситель. Показ конкурсных фильмов фестиваля открылся впечатляюще — двухсерийной лентой Б. Головни «Святая Земля». В глазах у многих стояли слезы, когда мы впервые видели в кадре ежегодно совершающееся на Гробе Господнем в канун Пасхи таинство Благодатного Огня.

Совсем о другом огне горько и небесстрастно повествуют авторы фильма «Истина и костер» (студия «Отечество») — о великом жертвенном костре, на который взошел одним из первых храм Христа Спасителя, храм-символ, храм-мученик. И вдруг — после мрака и ужаса двадцатых и тридцатых, эпохи величайших на земле антирелигиозного террора и геноцида — на экране радостные краски киновари, золота, лазури древнерусских икон. «Умозрение в красках» — интереснейший эксперимент «Леннаучфильма»: попытка положить на текст знаменитой одноименной статьи Е. Н. Трубецкого зрительный ряд православного образа. Не со всем в фильме можно согласиться — но это уже был бы спор с философом Трубецким.

Каждый день приносил свои открытия и разочарования. Не назовешь удачными представленные на конкурс фильмы из задуманного киносериала Центральной студии документальных фильмов «Двунадесятые праздники»: «Рождество Богородицы» и «Воздвижение Креста Господня». Если первый откровенно слаб, содержит ошибки даже в фактическом изложении событий, то второй претенциозен и искусственно политизирован (что не избавляет его и от погрешностей догматических). В целом ни тот, ни другой фильм не дают зрителю столь важной для всех информации об истории, богослужении и нравственно-богословском смысле главных церковных праздников.

Зато праздником души стал для всех фильм режиссера Н. Лизнева «Вологодские... тамбовские... тверские...». Фильм не о Церкви и, может быть, даже не вполне церковный, о жизни русского крестьянства. Весь фильм смонтирован из семейных деревенских фотографий. А в конце фотография большой крестьянской семьи вдруг оживает, обнажая авторский прием. Народный быт предстает нам в его радостях (новелла «Свадьба») и тревогах («Защитники Отечества»), в длящемся духовном преемстве прадедов, дедов и внуков. Высказывались замечания, что фильм не поднимается выше жанровых картинок, что эксперименты с оживающими фотографиями несколько навязчивы, что слишком явно в ленте режиссерское присутствие. Все это правда. И все же главное в фильме не формальный поиск, а боль за нашу Россию, ощущение русских православных корней сегодняшнего ее бытия.

«Вологодские...» — как и другой фильм, «Та небесная Россия» (режиссер В. Кузнецов, Красноярское ПТО Свердловской киностудии),— остро поставили вопрос, как понимать эпитет «православие» в сочетании «православное кино». Вот мнение протоиерея Георгия, члена жюри, активного участника дискуссий: «Истина Божия, истина Христова в своем всепобеждающем шествии по миру всегда обращена к сердцу и уму человека. Многообразны внешние пути, формы и методы этого обращения. Каждая эпоха расширяла их сферу, привносила нечто новое. XX век с его техническим прогрессом породил специфические средства и способы обращения к человеку, не учитывать и не использовать которые в деле христианского свидетельства миру нельзя. Кинематограф — од-

но из этих средств. Он обращен, пожалуй, к самой информативно емкой стороне человека — к зрительному, образно-чувственному восприятию, через которое осуществляется глубокое воздействие на душу. В этом смысле документальное кино — по сравнению, к примеру, с игровым — находится в значительно более опасном положении. Если недочеты и ошибки первого можно иногда отнести к области личной фантазии авторов, то документальное кино имеет дело с фактами и реальным миром. А потому воздействие его на зрителя принудительно и неотразимо. Это документ — одна из форм обнаружения истины.

«Аз есмь Путь и Истина и Жизнь»,— сказал Господь. Православное кино не может существовать иначе, как только стремясь узреть в меняющихся образах мира эту вечную Божественную Истину. Это не просто и не легко. Потому что, по слову Писания, «мир во зле лежит» и только «чистые





Третий фестиваль православного кино. Фото С. Самохина

сердцем Бога узрят». Мне представляется, что только тот, кто сумел увидеть, отобразить и донести до зрителя хотя бы малую меру вечно живого присутствия Христа в мире, в бурных процессах истории, в сокровенных движениях души, только тот достиг цели — уразумел свидетельство воскрешения Христа: «Я с вами во все дни до скончания века». Вот — единственный критерий, который должен лежать в основе православного документального кино».

Итак, православное кино — не обязательно кино о Церкви, о Богослужении, о верующих: православное кино — это кино глазами православного человека.

«Я вас избрал...», «Русская тайна», «Надеющиеся на Тя, да не погибнем» — три фильма, как будто об одном времени, об одном явлении — о судьбах Церкви в одних и тех же трагических условиях. Но какие разные фильмы!

Первый, с эпиграфом из Евангелия: «Не вы Меня избрали, но Я вас избрал»,— о судьбе выдающегося современного иерарха, архиепископа Луки Войно-Ясенецкого (1877—1961). Известный врач, автор «Очерков гнойной хирургии», главный хирург военных госпиталей в Великую Отечественную, лауреат Сталинской премии — и священнослужитель, епископ-исповедник, принесший в жертву церковному служению семью, детей, карьеру, благополучие, прошедший через тюрьмы, лагеря и ссылки, и он же — благодатный старец-богослов, автор книги «Тело, душа и дух», умудренный проповедник и толкователь Писания. Удивительное единство веры и дела, убеждения и жизни — вот что такое архиепископ Лука в фильме режиссера Аллы Торгало («Центрнаучфильм»).

О таких же исповедниках, мучениках XX века — лента режиссера В. Шкурко «Надеющиеся на Тя, да не погибнем» (студия «Отечество»). В фильме использованы живые рассказы наших удивительных современников: дивеевской матушки Серафимы, архимандрита Самсона Сиверса, отца Виктора Шиповальникова — о действии Духа Святого, о месте молитвы и чуда в жестоком человеческом мире. Фильм пронзителен в конкретных кадрах и свидетельствах.

«Русская тайна» режиссера В. Виноградова транслировалась по телевидению, многие ее видели. Отличная режиссерская работа, продуманный текст, точные кадры, убедительные лица. Но насколько удачей Первого Всероссийского фестиваля православного кино стал в 1990 году фильм В. Виноградова «За други своя», настолько разочаровала «Русская тайна». Искать русскую тайну за границей, в Карловацкой Зарубежной Церкви — дело вообще неперспективное. Сомнительность ленты — в самой попытке выдать Карловацкую Церковь (около 35 тыс. верующих) за всю Православную Церковь за границей и за хранительницу чистоты и Предания всей Православной Церкви. А подлинную Русскую Православную Церковь (Московский Патриархат) обвинить в «сергианстве», сотрудничестве с безбожной властью, с КГБ и во всех смертных грехах...

Скорбью и разделением стали для Русской Православной Церкви плоды Карловацкого раскола. Нельзя уврачевать этой скорби и этого разделения односторонним переходом на раскольническую точку зрения. И здесь вспоминается кадр из показанной в первый день фестиваля «Святой Земли». Вертолет с камерой кружит над русским Елеонским монастырем — и ни слова о нем. Настоятельница матушка Варвара (замечательная женщина, но как раз из «Карловчан») категорически воспретила «советским» съемки в обители. Вот вам и «мир», вот и «благоволение»...

...Наступил завершающий момент фестиваля. Митрополит Владимир вручает призы. Главный приз за полнометражный фильм — бронзовую статуэтку Преподобного Сергия Радонежского работы В. М. Клыкова — получают создатели фильма «Я вас избрал...». Первый, второй, третий призы — соответственно ленты «Надеющиеся на Тя, да не погибнем», «Святая Земля» и «Дом Романовых» (Киноцентр, «Кентавр»).

Из короткометражных призовые места разделили: «Собор» («Леннаучфильм», главный приз), «Провинциал в Петербурге» (о христианском покаянии К. Ф. Рылеева), «Умозрение в красках» и «Вологодские... тамбовские... тверские...»

Если сравнивать три прошедших фестиваля православного кино, можно отметить некую синусоиду: очень сильные фильмы первого фестиваля (1990), более слабые — второго (1991) и снова скачок качества на третьем (1992). Успех фестиваля у зрителей и специалистов не вызывает сомнений. Православное кино, может быть,— единственное сегодня в отечественном кинематографе на подъеме.

...Будет ли Четвертый Всероссийский?

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Дева (23/8—22/9)

Я не перестаю удивляться, почему Лев и Дева, которые живут по соседству, так непохожи друг на друга. В то время как Львы все делают напоказ, Девы — сама скромность. Львы сидят на золотом троне, позволяя своим слугам лебезить перед ними, Девы же не выносят, когда им прислуживают, предпочитают скорее служить другим, чем позволять кому-то обслуживать их.

Хотя вы уравновешенны и, как правило, не совершаете необдуманных поступков, вы редко упускаете возможность высказать свою точку зрения. Вы не навязываете свое мнение другим так громко и бесцеремонно, как Тельцы, но уж, будьте уверены, скажете свое слово до того, как кончится спор.

Ваша планета Меркурий предполагает наличие интеллекта, значительных умственных способностей. В школе вы наверняка получали все дипломы и грамоты за чтение, письмо и арифметику. Если, конечно, ваша услужливая натура не заставляла вас помогать одноклассникам получить более высокие оценки, что не оставило вам возможности сильно выделяться на фоне других.

Вы — гений в умении справиться с миллионом случайных мелочей, вы — беспредельно преданы порядку. Вы перерабатываете, анализируете. Давайте говорить так, как есть на самом деле: у вас переизбыток серого вещества.

Вы можете быть суетливы, мелочны, придирчивы, вы иногда критикуете образ жизни других людей, вы даже иногда бываете ханжой. Но как бы вы ни раздражали тех, кто вас знает, ваша способность отдавать себя людям так велика, что на ваши мелкие недостатки всегда закрывают глаза.

Вы соответствуете своему знаку Дева, вы натоящий пурист — высокоморальный, цельный человек с незапятнанной репутацией.

1-я декада Девы (Дева-Дева)
23/8—2/9

Если вы родились в 1-ю декаду Девы, вы вдвойне обладаете положительными и отрицательными качествами, присущими этому знаку. Вы — пурист в квадрате. Вы слишком замечательный человек, слишком умный. И уж наверняка слишком требовательный к другим.

Но у вас есть способность быть гибким, приспосабливаться к ситуациям и находить выход из создавшихся сложностей. В сущности, весь ваш деканат можно определить так: «способные выжить».

Но тут-то и таится опасность. Вы считаете, что за то, что ваш мозг занят работой, вам полагается чек на приличную сумму каждую неделю. Поскольку вы земной знак, которому свойственно стремление к благосостоянию, вы чувствуете себя обманутым, когда осознаете, что у вас нет средств, чтобы оплатить все удовольствия, комфорт, который вы так цените. Конечно, Девы-Девы могут жить и в спартанских условиях, но, поверьте мне, я знаю, как они такую жизнь ненавидят.

А теперь давайте поговорим о чистокровном 1-м деканате Девы и сексе. Неправда, что все Девы ненавидят не только секс, но даже упоминание о нем. Верно лишь то, что вы поднимаете любовный акт на религиозный, духовный уровень. Обычная возня в стоге сена для вас страшнее, чем перспектива быть вывалянным или обмазанным в дегте и перьях. Вы лучше умрете девственником или девственницей, чем пожертвуете свое тело кому-то, с кем вас не связывает интеллектуальная близость. Вам достаточно услышать гениальную мысль от кого-то, кто вам не безразличен, чтобы тут же испытать оргазм. А если объект вашей интеллектуальной страсти расскажет вам удачный анекдот, ваше восхищение им будет столь велико, что вы можете с нежностью ему отдаться. Единственная проблема заключается в том, что вы, будучи фанатиком гигиены, в постели не можете отделаться от мысли, что придется опять менять и стирать белье. Но, в конце концов, это всего лишь одна из маленьких неприятностей, с которыми вы привыкли справляться.

«Звезды» деканата Дева-Дева

25 августа — Леонард Бернстайн
31 августа — Ричард Гир.

Майкл Джексон (29 августа)

Любой, кому выпала особая честь познакомиться с этой суперзвездой, только под сильным давлением сможет сказать о нем что-либо плохое или язвительное. Он, в сущности, очень скромный и добрый человек, а то, что он гений, очевидно, как его усовершенствованный с помощью пластической операции нос. Никто из тех, кто чего-то стоит в музыкальном бизнесе, не станет отрицать, что Майкл Джексон собственноручно составил алфавит современного музыкального искусства.

Двойное влияние Меркурия в первой декаде

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 1—8.

знака Девы помогает Майклу быть выразителем поколения. Вы только подумаете, что у него кончились идеи, как он ошеломит вас совершенно новым репертуаром, новой пластинкой. Я не могу назвать никого, кто бы так революционизировал использование современной технологии звука и видео, как этот самый Джексон. Видеоклип «Триллер» — великолепный пример таланта сочинителя Девы-Девы в сочетании с не меньшим дарованием в области техники. Результат — действительно захватывающий триллер.

Многие люди не понимают, почему среди всех братьев и сестер Джексонов, одаренных большим талантом и достигших таких успехов, Майкл всегда был первым. Дело не в удаче, напористости или способностях. Проведя много часов за составлением натальных карт Ля Тойи, Джэнет и Жармена и сравнив их с картой Майкла, могу взять на себя смелость утверждать, что единственное качество, которое присуще только ему,— это самопожертвование. Он фактически отказался от любых попыток жить «нормальной» жизнью, посвятив себя своей работе и великим делам, на которые он жертвует огромные деньги.

Но поскольку он очень скромный человек, он редко афиширует свою благотворительность.

Прежде чем мы начнем боготворить его как святого или придем к выводу, что остальные Джексоны менее щедры, давайте сначала пристальнее вглядимся в нашего героя. У меня нет необходимости повторять распространенные сплетни о его одержимости диетой и гигиеной. Это соответствует его декаде, так же как и пристальное внимание ко всем, кто с ним работает. А повышенное внимание к собственной персоне объясняется тем, что он очень самокритичен и постоянно пытается улучшить те совершенные качества, которыми наделен.

В то время как его братья и сестры больше преуспели в личной жизни, добившись более счастливого равновесия между любовью и карьерой, Майкл обречен на одиночество.

Изменения в расположении планет, которые произошли за последнее время, сняли чрезмерное психическое напряжение, которое отягощало и без того подверженных беспокойству и мнительности Дев-Дев. Наблюдая за движением вершителя судеб Сатурна, я предсказываю, что рожденные в 1-ю декаду знака Девы вздохнут свободнее. Я не удивлюсь, если знаменитый малыш, живущий духовными запросами, начнет насвистывать новый любовный мотив. Надеюсь, что мое предсказание сбудется, и рассчитываю получить приглашение на свадьбу.

2-я декада Девы (Дева-Козерог)
3/9—13/9

Забудьте, что я раньше говорила о вторых деканатах знаков Зодиака, будто они более гармоничные и консервативные, чем их соседи. Это совершенно не относится ко 2-му деканату Девы. Приправленный Козерогом, этот деканат Девы отличается еще большими крайностями, чем предыдущий и последующий. Вы как будто работаете в двух режимах и постоянно ставите в тупик окружающих своей непоследовательностью.

Ваше поведение полностью определяется степенью вашего успеха. Когда вы чувствуете, что вам все удается — во всех областях, от любви до работы и развлечений, вы обожаете мир и человечество. Когда вам кажется, что вы потерпели неудачу даже в самом ничтожном деле, вы готовы написать завещание, бросить полотенце и выйти из игры. Для вас не должно быть неожиданностью, что у Дев-Козерогов больше нервных срывов, чем у более эмоциональных водных знаков.

Но не все так плохо. Врожденное стремление превзойти всех в интеллектуальной сфере часто проталкивает вас на такие влиятельные должности, которые Девы других деканатов по скромности никогда не займут. Комплекс жертвы, слава Богу, не ваш крест. Ваше умственное превосходство настолько очевидно другим, что даже без каких-то усилий с вашей стороны за вами всегда следуют толпы умных и очаровательных поклонников, которые всячески вас умасливают, стремясь добиться вашего одобрения.

Многие Девы-Козероги никак не могут решить, кем они хотят стать, когда вырастут. Но как только они поймут свою цель, они стартуют к ней с завидной скоростью. Страх перед успехом вам неведом. Но, получая свое обширное образование, вы пропустили уроки, на которых учат рисковать.

Вышесказанное можно отнести и к вашей любовной жизни. У вас может быть несколько привязанностей, которые «ударили лицом в грязь», прежде чем вы найдете того, кто вам нужен. Вы, конечно же, будете винить самих себя, считая, что вы неудачник в любви. Совсем не так. Просто надо уметь рисковать. Как говорит пословица: «Много лягушек перецелуешь, пока найдешь свою принцессу».

«Звезды» деканата Дева-Козерог
11 сентября — Брайан Де Пальма
13 сентября — Жаклин Биссет

Рэкел Уэлч (5 сентября)

Если вы хотите узнать секрет, как сохранить молодость, спросите Рэкел. Каждый раз, когда она смотрится в зеркало и спрашивает его: «Кто на свете всех милее, всех прекрасней и белее?»,— я уверена, зеркало отвечает ей, что никто на свете не сравнится с ней по чисто женской красоте. Конечно, не обошлось без помощи хирурга-косметолога. Мать-природа может проявить особую доброту к некоторым людям в моментах появления на свет, но как только начинается процесс старения, от вас зависит — смириться с этой участью или взять дело в свои собственные руки.

Некоторые из недостатков, присущих Девам-Козерогам, можно заметить у Рэкел, когда она появляется перед публикой или дает интервью. Она очень правильная, важная и не переносит критики. Она производит такое впечатление, как будто в другой жизни она была мрамор-

ной статуей. Но, с другой стороны, не могут же все быть чувственными кокетками.

Сдается мне, что она очень неудобно чувствует себя в роли международного секс-символа и хочет доказать, что достойна считаться актрисой. Учитывая, что расположение звезд в ближайшие семь лет даст ей массу положительных возможностей, можно надеяться, что мисс Уэлч изменится. Кто знает, может, нам еще удастся увидеть трещину в штукатурке.

3-я декада Девы (Дева-Телец)
14/9—22/9

Когда Солнце начнет приближаться к концу своего пути через знак Девы и достигнет последней десятидневки, его власть будет так ослаблена, что во многих людях, родившихся в эту декаду, почти невозможно будет узнать Дев. Определеннее всего в вас проявятся черты Тельца — постоянство, основательность, живость. В творческой жизни вы можете даже испытывать влияние Весов.

Но не думайте, что вам удалось избежать подводных камней, на которые натыкаются Девы. 3-й декаде Девы дано огромное количество нервной энергии, которую, правда, вы предусмотрительно скрываете. Вы постоянно носитесь с идеями, сводите и разводите людей. Вы без конца задаете вопрос: «Почему?», на который, как правило, нет ответа. Меркурий и Венера, ваши планеты, обеспечивают вам удачу. Вы счастливый реалист, благодарный жизни. Даже если события разворачиваются не так, как вы предполагали, вы воспринимаете неудачу как еще одну возможность чему-то научиться.

«Звезды» деканата Дева-Телец
17 сентября — Энн Бэнкрофт
18 сентября — Грета Гарбо

София Лорен (20 сентября)

Взгляните на всех женщин, родившихся в 3-й декаде Девы, и попытайтесь найти хоть одну, которая была бы некрасивой, неграциозной, неженственной и несильной. София — моя любимая женщина из 3-й декады Девы — заслуживает самой высокой оценки во всех областях без исключения. Если бы я могла выбирать, в кого воплотиться в следующей жизни, я не упустила бы возможности вернуться в образе безупречной Софии Лорен.

Ум, которым ее осчастливил Меркурий, невозможно не заметить в разговоре с ней. Состраданием, которое является результатом влияния Овна-Венеры, настолько пронизаны все ее поступки, что она практически могла бы стать святой. У меня, наверное, нет необходимости рекламировать ее всеми прославленную красоту. Вы можете поверить, что все это дано ей от природы? Поразительно!

Ее натальная карта сбалансирована во всех сферах, кроме одной — любовной. Она глубокий и страстный человек, что видно невооруженным глазом каждому, кто наделен хоть каплей чувствительности и видел ее великолепную игру в кино. Поскольку она из породы Дев-Тельцов, служащих другим, она всегда будет приспосабливаться к тем, кого она выбрала объектом своей любви и заботы. В этой области она постоянно будет испытывать некоторую неудовлетворенность. Может быть, в следующей жизни она вернется на Землю в моем облике и будет носиться вокруг земного шара, давая волю своему своенравному характеру.

А пока я с волнением могу сообщить, что тенденции, созданные движением планет, обещают для нее и вашей декады Девы много любви и приключений. Повезет любому, кому посчастливилось встретить Софию Лорен. Когда она проходит по комнате, у вас возникает ощущение, что повеяло ароматом восхитительных духов. Интересно, какие у нее духи? Есть какие-нибудь предположения?

Перевод с английского Р. Фоминой

Продолжение следует


Рэкел Уэлч


Жаклин Биссет


София Лорен

Рубрику в этом номере ведет С. Кудрявцев

Убийственная Аджани

Конечно, эпитет «убийственная» по отношению к великолепной французской актрисе Изабель Аджани звучит довольно вульгарно. Но все-таки фильм называется «Убийственное лето» (может, не совсем красиво по-русски), а кроме того, трудно сразу подобрать нужное слово, которое выразило бы степень психологической убедительности, неукротимого актерского темперамента и полного самоотречения Аджани в роли молодой девушки Элианн по прозвищу Эль (то есть «Она»).

Итак, Элианн случайно узнает о том, что факт ее рождения связан со случаем изнасилования матери тремя парнями лет двадцать назад. Элианн пытается найти их и отомстить, даже несмотря на то, что один из тех парней — ее возможный отец.

На самом деле, сюжет позапутаннее, как и подобает психологическому детективу, мастером которого является признанный автор Себастьен Жапризо, в данном случае сам адаптировавший свой роман для кино. А фильм несколько затянут (целых 133 минуты), впрочем, держит в напряжении, в чем есть заслуга и режиссера Жана Беккера, сына классика французского кино Жака Беккера. Он неплохо начинал свою режиссерскую карьеру в криминальном жанре («Некто по имени Ла Рокка», «Свободный выход»), развивая традиции некоторых лент отца («Не тронь добычу», «Дыра», кстати, последняя закончена после смерти Жака Беккера именно его сыном), потом без особого успеха обратившись к авантюрной комедии, а позже вовсе на семнадцать лет исчезнув из игрового кино. «Убийственное лето» — это эффектное возвращение Жана Беккера во французский кинематограф с громадным успехом в прокате (картина была первой по сборам среди отечественных лент, опередив, например, «Человека вне закона» с Ж.-П. Бельмондо и «Папаш» с П. Ришаром и Ж. Депардье,— ее посмотрело более пяти миллионов зрителей) и хорошим приемом у критики и профессионалов.

Режиссер создает действительно нервную, взвинченную атмосферу «убийственного», мучительного для героини лета прозрения, по всей видимости, подчиняясь невероятной энергии, исходящей от Изабель Аджани. Ее Элианн легко принять за истеричку, психопатку, невыдержанную особу, «дикую штучку», которая изводит саму себя и всех, кто рядом, провоцирует ситуацию постоянного скандала, наэлектризованного существования, буквально выплескивая все свои эмоции наружу и требуя столь же откровенной реакции от окружающих. Она словно живет в состоянии повышенной температуры, непреходящего жара, болезненной лихорадки, накаляя страсти, разжигая огонь подозрений и неверия.

Точно так же можно подумать, что актриса отчаянно, рискованно играет на пределе человеческих сил, на грани нервного истощения, будто выворачивая себя наизнанку, проникая до глубинных, подсознательно-психопатологических, или опускаясь почти до физиологических рефлексов, жертвуя собой без остатка, с неким трагическим надломом, как раз «убийственным» или самоубийственным пафосом.

Только высокий талант способен убедить в том, чего на самом деле нет и в помине. Разумеется, в страстности натуры Аджани не откажешь, хотя поначалу она казалась вздорной, взбалмошной, порой капризной юной буржуазкой с задатками стервы (допустим, в принесшей актрисе известность «Пощечине»). Работы в исторических лентах «История Адели Г.» и «Сестры Бронте», а особенно в фантастическом фильме «Одержимая бесом» доказали, что Изабель Аджани — актриса не только импульсивной, взрывной, резко темпераментной манеры, но и тонкого интеллектуального расчета, продуманного искусства глубокого перевоплощения.

Неудивительно, что роль Элианн, или Эль, словно представительствующей от всего женского рода, женщины до мозга костей, до глубины своего естества, оказалась вновь (как и в случае с «Одержимой бесом») отмеченной главной французской кинопремией «Сезар», которая не стала последней в кинобиографии И. Аджани (впереди ожидал приз за не менее яростный и в то же время ранимый женский образ в фильме «Камилла Клодель», как бы завершающий условную трилогию актрисы о героинях прошлого).

В заключение остается выразить недоумение и восхищение по поводу того, что уникальная исполнительница впервые предстанет на экранах наших кинотеатров, и позавидовать тем, кто теперь наконец увидит и полюбит ее навсегда, как когда-то и я.

«Убийственное лето» («L'été meurtrier»)
Автор сценария Себастьен Жапризо (по своему роману). Режиссер Жан Беккер. Производство «Сосьете нувель де синема» — КАПАК — TBI фильм продюксьон (Франция). 1983.

«Черная серия» Алена Корно

В феврале 1992 года фильм «Все утра мира» Алена Корно был буквально осыпан премиями «Сезар» — всего их было семь: в том числе две главных: за ленту в целом и за режиссуру. Сорокадевятилетний постановщик, который в 1989 году удивил всех амбициозной картиной «Индийский ноктюрн», в начале своей кинокарьеры был мастером так называемой «черной серии», французским адаптатором, как правило, американских криминальных романов и психологических детективов. Уже тогда он получил признание у критики как режиссер, умеющий тонко и умно сочетать в своих произведениях американскую занимательность интриги с французским вкусом к «очеловеченным», порой мелодраматизированным «полярам». «Полярам» — то есть полицейским и уголовным историям, но обязательно с детальной проработкой характеров тех, кого он выбирает в герои,— отщепенцев, неудачников, проигравших, разуверившихся. В то же время замечаемая у Корно склонность к метафорическому прочтению детективных сюжетов, к притчевому оформлению материала позволяла сравнивать его с Жан-Пьером Мельвилем, уникальным автором «философских полисье», безысходных парабол о поединках человека с роком. А острое внимание режиссера к неоднозначным, неуравновешенным персонажам заставляет вспомнить о традициях Анри-Жоржа Клузо.

Оба фильма Алена Корно, вышедшие в нашем прокате один за другим, правда, с опозданием — соответственно — в пятнадцать и десять лет, представляют художественные ориентации автора: «Пистолет «Питон-357» — на кинематограф Мельвиля, «Выбор оружия» — на работы Клузо, а также, пожалуй, на ленты Жака Беккера и раннего Клода Соте. Преемственность, наследование «клановых законов», наверное, не менее важны для создателей криминального кино, чем для его героев — преступных группировок и мафиозных семей, имеющих свою «генеалогию».

Инспектор полиции Ферро из Орлеана, воспринимающийся как придаток своего оружия, мощного по убойной силе пистолета «Питон-357», мог бы напомнить киноманам об американском «грязном Гарри» с его всесокрушающим «Магнумом». Впрочем, Ферро Ива Монтана — одинокий, стареющий борец с коррупцией и насилием, который пережил короткий роман с молодой девушкой Сильвией, вскоре убитой в приступе гнева ее прежним любовником,— человек одновременно слабовольный и непреклонный, скрывающий в прошлом некую тайну; этот герой вызывает ассоциации с монтановским персонажем — героем Жан-Пьера Мельвиля из «Красного круга».

Тридцатитрехлетний Ален Корно в своей второй ленте «Пистолет «Питон-357» в рамках жесткой детективной конструкции и при заданных жанром условиях неизбежного равнения на авторитеты проявляет завидный, уверенный профессионализм, оригинальность и своеобразие режиссерского мышления. Он уже чувствует, что незаемными могут быть манера рассказа, кинематографическая пунктуация, как то: движение камеры, ракурс, пауза, крупный план лица или деталь, а возможно, самый воздух в кадре, что-то неуловимое, возникающее между кадрами.

«Черная серия» Алена Корно, которую помимо «Пистолета «Питон-357» (1976) составляют фильмы «Угроза» (1977), «Черная серия» (1979, название говорит само за себя) и «Выбор оружия» (1981), знаменательна и тем, что постановщик, опять же не противореча традициям, дал возможность по-новому раскрыться многим талантливым актерам. Роли в его фильмах были выигрышны не только из-за криминально-зрелищной фактуры его лент, но и благодаря психологической сложности характеров, которой может похвастаться далеко не каждый детектив.

Ив Монтан, который познакомился с Аленом Корно, тогда еще ассистентом режиссера, на съемках у Коста-Гавраса, сыграв своего усталого, но несгибаемого инспектора полиции в картине «Пистолет «Питон-357», не случайно еще дважды сотрудничал с Корно. Причем в «Угрозе» Монтан сыграл с такой силой, что заставил многих вспомнить о персонаже из «Платы за страх» Анри-Жоржа Клузо — фильма, с которого в 50-х началась его всемирная известность.

А в фильме «Выбор оружия» герой Монтана — удалившийся на покой главарь гангстеров Ноэль Дюрье, владелец фермы скаковых лошадей, вынужден ради сохранения благополучия временно прибегнуть к преступным действиям, чтобы как-то отвязаться от приносящего массу неприятностей молодого бандита Микки. Впрочем, со временем Дюрье проникается сочувствием к анархичному, неуправляемому типу. Типичный французский «поляр» с мотивом преследования преступников полицией трансформируется Корно в столь же типичную для французского кино гангстерскую драму с элементами «мужской мелодрамы», где каждый из героев жестоко расплачивается за

«Пистолет Питон-357» («Police Python 357»)
Авторы сценария Даниэль Буланже, Ален Корно. Режиссер Ален Корно. «Альбино» (Париж), «ТИТ фильм продукцион», (Мюнхен). 1976.

«Выбор оружия» («Le choix des armes»)
Авторы сценария Мишель Грисолья, Ален Корно. Режиссер Ален Корно. «Сара Франс», «Парафранс», «Антенн-2», РМС (Франция). 1981.

избранную судьбу — даже в том случае, когда отказывается от «выбора оружия» и хочет решить все мирно и без крови. Уйти в тень нельзя.

Герой Монтана надеется сохранить человечность в поединке с властью и безжалостными законами преступного мира — и этот мотив фильма, несмотря на сдержанную сентиментальность огрубевшего в житейских испытаниях Ноэля (вспомним Луи Жуве в «Набережной Ювелиров» Клузо или персонажей Жана Габена в фильмах 50—70-х годов), привносит в условную схему криминальной ленты неожиданную ноту проникновенности. По сути, в каждой из лент своей «черной серии» Ален Корно рискованно размывал границы жанра, проникал в область подлинных человеческих драм. Ноэль Дюрье не желает больше быть придатком своего оружия, марионеткой гангстерских синдикатов или полицейских структур. Человек ценен сам по себе, когда он «разоружен и не опасен», даже беззащитен и уязвим.

Поэтому не удивительно, что «Выбор оружия» завершил «черную серию» Алена Корно, который в своих поздних работах и вовсе решил пожертвовать занимательным сюжетом, чтобы посвятить все внимание жизни человеческого духа, поиску гармонии в себе и окружающем мире. Между прочим, именно Алену Корно принадлежит афоризм, адресованный среднему поколению современных французских кинорежиссеров: «Все мы вышли из «Вальсирующих». На пороге пятидесятилетия многие из них оценили бы выстраданную просветленную иронию своего лидера Бертрана Блие, который назвал последнюю картину символически: «Спасибо, жизнь».

Как приготовить кассовый фильм

Французский критик Ж. Циммер составил новый рецепт удачного коктейля, посмотрев американский фильм «Коктейль»: «После love stories и success stories перед нами love and success story». И взаправду, в картине соединены сюжеты типичной мелодрамы о любви между молодыми людьми, разделенными уровнем благосостояния, принадлежащими к разным социальным группам (назовем самую знаменитую из них — «История любви»), и ленты о стремлении моментально и как бы шутя сделать карьеру (допустим, вышедшая в 1988 году «Деловая женщина», известная и нашим кинозрителям).

Причем именно за счет любовной истории юного бармена Брайана Фланагена и скромной художницы Джордан, которая оказывается наследницей богатой семьи Муни, фильм Роджера Доналдсона превзошел результаты проката картины Майка Николса (я бы оставил ее буквальное название: «Деловая девушка»). Но, в свою очередь, он явно не дотянул до показателей, достигнутых лентой «История любви», где было больше слез и переживаний: современным юным прагматикам, видимо, не до этого.

Я не случайно обращаю внимание на степень кассового успеха фильма «Коктейль», поскольку он замешивался и снимался с явным расчетом на популярность, конечно же, у молодежи, которая мечтает о скором восхождении на высоты преуспевания, желательно с красивой (еще лучше — с богатой) девушкой под ручку. Рекламно-развлекательный стиль «Коктейля» может раздражать из-за своего брызжущего через край радостного американизма (парадокс заключается в том, что режиссер — новозеландец, сделавший хорошую карьеру в Голливуде; в нашем кинопрокате демонстрировалась его предыдущая картина «Нет выхода», о которой я уже писал в «Искусстве кино» в этом году). Авторы не без надоедливости воспевают преимущества любого американца, который в состоянии, так сказать, добиться состояния.

Впрочем, выгодный брак Дага Коглина, наставника Брайана по барменской науке, не принес ему никакого удовлетворения и привел в результате к банкротству и самоубийству. Вроде бы не почил на лаврах и амбициозный Фланаген, обладатель таланта виртуозно жонглировать бутылками и опрокидывать их вниз горлом в стакан, искусно взбалтывая содержимое, одновременно танцуя или напевая, соблазняя своим видом посетительниц бара разного возраста, тем более что смазливому Тому Крузу для последнего никаких усилий не требуется — он и так воспринимается женской публикой на «ура» и под всхлипы восторга. Только злые критики, которые завидуют таким красивым мальчикам, могли включить Круза в число претендентов на оскорбительный приз «Золотая малина» за худшую мужскую роль года (жаль, не помню, получил ли он ее). А вот хороший конец, примиряющий бедных и богатых, которые тоже, как выясняется, умеют много плакать, был гарантирован и в рамках сюжета, и в реальной жизни — признания зрителей не миновать, создателям кинококтейля не суждено остаться внакладе.

Сорокатрехлетний Роджер Доналдсон добился самого высокого кассового сбора в своей кинобиографии, сделав, по сути, беспроигрышную ставку на love and success story и на

«Коктейль» («Cocktail»)
Автор сценария Хэйвуд Голд (по своему роману). Режиссер Роджер Доналдсон. «Тачстоун Пикчерз» — «Силвер Скрин партнерз III», «Интерскоп коммюникейшн продакшн» (США). 1988.

«звезду» Тома Круза. По этому разделу к нему не должно быть претензий — получил то, что хотел. Другое дело, что режиссер не проявляет достаточно иронии (не говорю уже о критицизме), позволяя излишне отождествлять себя с героем и рассказываемой байкой, все-таки увлекаясь блеском и мишурой придумываемой им самим реальности, включаясь в игру завышенных амбиций, наивных грез. Его сказка напрасно стремится стать былью. Лучше уж извинительная улыбка авторов «Красивой женщины», не скрывающих, что они сочин ют забавный вариант «Золушки». Кстати, и успех был...

Налейте воды в бассейн для психов!

Джон Бернс, специалист по компьютерам, который находится на излечении в психиатрической клинике, сбегает оттуда и выдает себя за известного психиатра Джорджа Майтлина из Беверли-Хиллз, выступающего с собственной радиопрограммой. К Бернсу присоединяется еще один сумасшедший по фамилии Беккер, который шантажирует «коллегу», внушая ему, что раскроет секрет его подлинной личности.

Глуповатая комедия, которых немало в американском кино (бывают, увы, еще похуже!), получила в нашем прокате вовсе глупое название «Проказник из психушки», рассчитанное на доверчивых зрителей. Они могут «купиться» — в ожидании легкомысленно-фривольных проказ по аналогии с недавно прошедшим по экранам итальянским фильмом «Мужчины-проказники» (он тоже назывался иначе — «Мои друзья, часть II», но ведь у нас не была приобретена изумительная первая серия). Или «клюнут» на слово «психушка», понадеявшись на комические безобразия в отдельно взятом дурдоме. Наибольшее разочарование ждет тех, кто, не дай Бог, посмотрел эту картину на видео под заголовками «Лечение шоком» или «Поездка психов»,— тогда придется по второму разу выслушивать немудреный анекдот на банальную тему о том, что психиатры мало чем отличаются от душевнобольных (все равно что постоянно издеваться над хирургами, будто бы забывающими ножницы в животе у пациента, или над пожарными, которые спросонья опаздывают на пожар, и т. д.).

Режиссер Майкл Ритчи основательно подрастерял сатирический заряд своих лент начала 70-х годов («Кандидат», «Улыбка»), переключившись в последнее время на создание «идиотских комедий» не только по тематике, но и по исполнению (например, «Флетч» и «Флетч жив» с однотипно кривляющимся Чеви Чейзом), среди которых кинохит «Золотой ребенок» с суперкомиком Эдди Мерфи выглядит почти шедевром. В фильме «Проказник из психушки» (я бы все же предложил такой вариант перевода — «Психодром», так как оба слова в оригинальном названии намекают на «психический отлет») он свел вместе двух комедийных актеров разных поколений — с опытом (Уолтер Мэттау) и помоложе, но ныне намного популярнее (Дэн Эйкройд). Оба играли в более интересных, смешных и доходных в коммерческом отношении картинах, а в этой не могут спасти положение парой забавных выходок, включая лавирование на гигантских буквах слова «Голливуд», установленных на высоком холме над знаменитым городком вблизи Лос-Анджелеса. Вот и американские критики, сдержанно похвалив двух комиков, которые редко играют совсем уж плохо, выговаривали замечания другим создателям за второсортность, драматургическую неразработанность и небрежность несостоявшегося фарса. А по сборам эта лента стала самой провальной у Майкла Ритчи в 80-е годы.

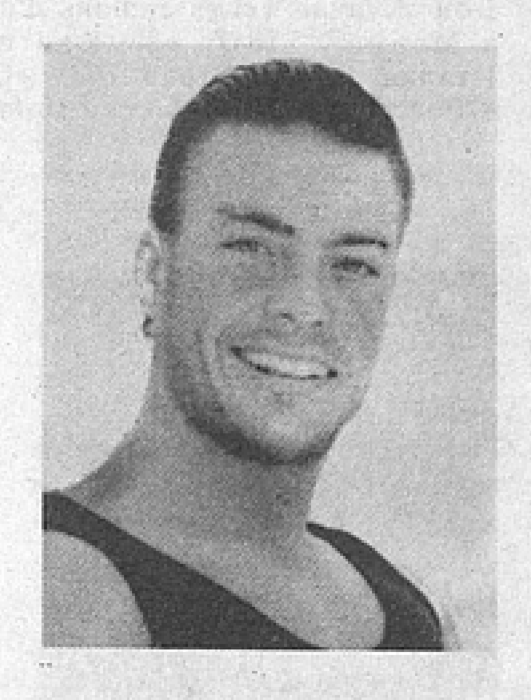
Понятно, что все это приводится мной в защиту собственного отрицательного мнения о пустяковой комедии «Проказник из психушки», которая, однако, повторюсь, предпочтительнее на фоне абсолютно дебильных опусов из-за океана. Что ни говорите, фильмы хлынувшего на нас «второго вала» американской кинопродукции чуть-чуть повыше по уровню. Значит, надо ждать «девятого вала» в том пустом «бассейне для психов», в который мы все еще продолжаем рьяно нырять!

«Проказник из психушки» («Couch Trip»)
Авторы сценария Стивен Кемпмен, Уилл Портер, Шин Штайн (по роману Кена Коуба). Режиссер Майкл Ритчи. «Орион» (США). 1987.

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ, РЕЖИССЕР (ИТАЛИЯ)

Родился 16 марта 1941 года в Парме. Сын поэта Аттилио Бертолуччи. Старший брат Джованни — кинопродюсер, младший брат Джузеппе — сценарист, затем режиссер. Женат на англичанке Клер Пиплоу, режиссере, сестре сценариста Марка Пиплоу, с которым он сам сотрудничает. Учился в Римском университете. Издал книгу стихов. Был ассистентом режиссера П. П. Пазолини. С 1962 года — режиссер.
1954: любит. 16 мм ф. «Смерть свиньи» («Morte di un maiale»).
1955: любит. 16 мм ф. «Канатная дорога» («La teleferica»).
1962: «Костлявая кума» («La commare secca»), и соавт. сц. *1964:* «Перед революцией» («Prima della rivoluzione»), и соав. сц. *1965—66:* док. ТВ ф. «Дорога керосина» («La via del petrolio»); и ав. сц.: 1) «Истоки» («Le origini»), 2) «Поездка» («Il viaggio»). 3) «Через Европу» («Attraverso l'Europ»). *1966:* к/м док. ТВ ф. «Канал» («Il canale»), не закончен, и ав. сц. *1967:* новелла «Агония» («Бесплодная смоковница») — «Agonia» («Il fico infruttuoso») и ав. сц., в ф. «Любовь и ярость» («Amore e rabbia»), с Францией, выпуск — 1969. *1968:* «Партнер» («Partner»), и соав. сц. *1969:* ТВ ф. «Стратегия паука» («La strategia del ragno»), и соавт сц. *1970:* **«Конформист»** («Il conformista»), с Францией и ФРГ, и ав. сц. *1971:* п/м док. ф. «Бедные умирают раньше» («Здоровье больно») — «I poveri mioiono prima» («La salute è malata»), и ав. сц. *1972:* «Последнее танго в Париже» («Last Tango in Paris»), с Францией, и соав. сц. *1976:* **«Двадцатый век»** («Novecento»), с Францией и Зап. Берлином при участии США, и соавт. сц. *1979:* «Луна» («La luna»), при участии США, и соавт. сц. *1981:* «Трагедия смешного человека» («La tragedia di un uomo ridicolo»), и ав. сц. *1987:* «Последний император» («The Last Emperor»), Великобритания — КНР — Италия, и соав. сц.; 9 пр. «Оскар», в т. ч. за фильм, режиссуру и сц., пр. «Сезар». *1990:* «Под покровом небес» («The Sheltering Sky»), Великобритания, и соав. сц.

ЖАН-КЛОД ВАН ДАММЕ, АКТЕР (США)



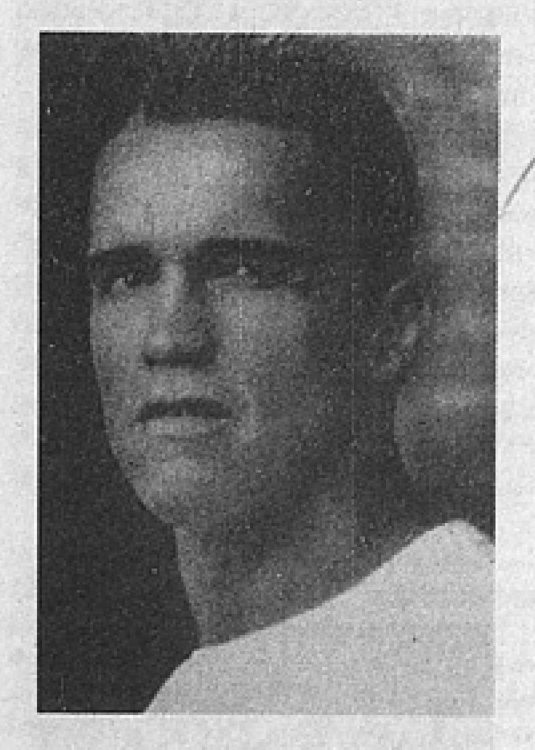
Родился 18 декабря 1960 года в Брюсселе (Бельгия). Настоящая фамилия — Ван Варенбург. С девяти лет занимался восточными единоборствами, в то же время — и балетом. В 1980 стал чемпионом Европы по кикбоксингу среди профессионалов. Завоевал кинопопулярность в конце 80-х годов в США, снимаясь в боевиках. *1983:* «Улица варваров» («Rue barbare»), во Франции. *1986:* **«Не отступать, не сдаваться»** («No Surrender, No Retreat»). *1987*: «Кровавый спорт» («Bloodsport»). *1988*: «Черный орел» («The Black Eagle»); «Кикбоксер» («Kickboxer»). *1989:* «Киборг» («Cyborg»). *1990:* «Ордер на смерть» («Death Warrant»); «Самоволка» («AWOL»), и соав. сц. *1991:* «Двойной удар» («Double Impact»), и соав. сц. *1992:* «Универсальный солдат» («Universal Soldier»).

МАРИНА ВЛАДИ, АКТРИСА (ФРАНЦИЯ)



Родилась 10 мая 1938 года в Париже. Настоящая фамилия — Полякова-Байдарова. Старшие сестры — актрисы Одиль Версуа, Ольга Жорж-Пико. С детства училась в балетной школе Парижской оперы. В 11 лет дебютировала в кино. В 1955—60 была замужем за актером и режиссером Робером Оссейном, в 1970—80 — жена Владимира Высоцкого, которому посвятила книгу «Владимир, или Прерванный полет». Выступает также как певица. *1949:* «Летняя гроза» («Orage d'été»). *1950:* «В жизни все устраивается» («Dans la vie tout s'arrange»). *1951:* «Гран-гала» («Grand Gala»). *1952:* «Роскошные девушки» («Fanciulle di lusso»), в Италии; «Неверные» («Le infedeli»), в Италии, реж. М. Моничелли, Стено. *1953:* «Возраст любви» («L'età dell'amore»), в Италии; «Перед потопом» («Avant le déluge»), реж. А. Кайат. *1954:* «Она» («Sie»), в ФРГ; «Дни любви» («Giorni d'amore»), в Италии, реж. Дж. Де Сантис; «Мюзодуро» («Musoduro»), в Италии; «Приключения Джакомо Казановы» («Le avventure di Giacomo Casanova»), в Италии; «Симфония любви» («Sinfonia d'amore»), в Италии. *1955:* «Бахвал» («Le crâneur»), реж. Дм. Кирсанов; «Софи и преступление» («Sophie et le crime»); «Негодяи попадут в ад» («Les salauds vont en enfer»), реж. Р. Оссейн; «Колдунья» («La sorcière»). *1956:* «Преступление и наказание» («Crime et châtiment»); «Простите наши прегрешения»

(«Pardonnez nos offenses»), реж. Р. Оссейн. *1957*: «В стремнине» («Свобода под надзором») — «V poudech» («Liberté surveilée»), Чехословакия — Франция. *1958*: **«Приговор»** («La sentence»); «Ты, яд» («Toi, le venin»), реж. Р. Оссейн. *1959:* «Ночь шпионов» («La nuit des espions»), реж. Р. Оссейн. *1960:* «Девушки в витрине» («Ragazze nella vitrina»), в Италии, реж. Л. Эммер; «Канальи» («Les canailles»); «Принцесса Клевская» («La princesse de Clèves»), реж. Ж. Деланнуа. *1961:* «Степь» («La steppa»), в Италии, реж. А. Латтуада; «Восхитительная лгунья» («Adorable menteuse»), реж. М. Девиль; **«Настроения» (в нашем прокате — «Ступени супружеской жизни»**, «Climats»); новелла «Гордыня» («L'orgueuil»), реж. Р. Вадим, в ф. «Семь смертных грехов» («Les sept péchés capitaux»). *1962:* «Убийца» («Le meurtrier»), реж. К. Отан-Лара; **«Веские доказательства»** («Les bonnes causes»), реж. Кристиан-Жак; «Пчеломатка» («Современная история») — «L'ape regina» («Una storia moderna»), в Италии, реж. М. Феррери; приз за роль на Мкф. в Канне-63. *1963:* «Клетка» («La cage»); «Драже с перцем» («Dragées au poivre»). *1964:* «Американская жена» («Una moglie americana»), в Италии; «Карусель» («La ronde»), реж. Р. Вадим. *1965:* «Украли Джоконду» («On a volé la Goconde»), реж. М. Девиль. *1966:* «Мона, безымянная звезда» («Mona, une étoile sans nom»), реж. А. Кольпи; «Всем сердцем в Токио в угоду ОСС 117» («A tout coeur à Tokyo pour OSS 117»); «Полуночные колокола» («Фальстаф») — «Campanadas a medianoche» («Falstaff»), Испания — Швейцария, реж. О. Уэллс; «Две или три вещи, которые я знаю о ней и ее квартале» («Deux ou trois choses que je sais d'elle»), реж. Ж. Л. Годар. *1968:* **«Время жить»** («Le temps de vivre»). *1969:* **«Сюжет для небольшого рассказа»**, в СССР, реж. С. Юткевич; «Всеобщий протест» («Contestazione generale»), в Италии, реж. Л. Дзампа; «Сирокко» («Sirokkó»), Венгрия — Франция, реж. М. Янчо. *1970:* «Ради улыбки» («Pour un sourire»). *1971:* «Сапфо» («Sappho»). *1972:* «Болгарская ночь» («La nuit bulgare»); «Весь мир прекрасен, весь мир мил» («Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil»). *1973:* «Заговор» («Le complot»). *1975:* «Пусть начнется праздник» («Que la fête commence»), реж. Б. Тавернье; **«Семь смертей по рецепту» (в нашем прокате — «В сетях мафии»**, «Sept morts sur ordonnance»). *1977:* «Они вдвоем» («Ök ketten»), в Венгрии, реж. М. Месарош. *1978:* «Бермудский треугольник» («El triángulo del Bermuda»), в Мексике; «Багдадский вор» («The Thief of Baghdad»), в Великобритании; «Сток нечистот рая» («Les égoûts du paradis»), реж. Ж. Джованни. *1979:* «Хозяйский глаз» («L'oeil du maitre»); **«Дуэт на канапе»** («Duos sur canape»). *1980:* «Мнимый больной» («Il malato immaginario»), в Италии. *1981:* ТВ ф. «Тайны принцессы де Кадиньян» («Les secrets de la princesse de Cadignan»), реж. Ж. Дерэ. *1982:* «Игры графини Долинген де Грац» («Les jeux de la comptesse Dolingen de Gratz»). *1983:* ТВ ф. «И потом я должен застрелиться» («Да здравствует самоубийца») — «Bis dann — ich muss mich erschiessen» («Eläköön itsemurhaaja»), ФРГ — Финляндия. *1985*: «Бордель» («Bordello»), в Греции; **«Танго, Гардель в изгнании»** («Tangos, L'exil de Gardel»); «Пошатнувшееся дело» («Una cosa in bilico»), в Италии. *1986*: **«Остров»** («Un isola»), в Италии, реж. К. Лидзани; «Подвиги молодого Дон Жуана» («Les exploits d'un jeune Don Juan»), реж. Дж. Мингоцци; «Твист снова в Москве» («Twist again a Moscou»). *1987:* «Заметки по поводу «Дебюсси» («Notes pour Debussy»). *1988:* «Сплендор» («Splendor»), в Италии, реж. Э. Скола. *1989:* «Следуй за мной» («Follow Me»), в ФРГ. *1991:* **«Пьющие кровь», в СССР**. *1992:* **«Сны о России»** («Oroshiyakoku suimutan»), Япония — Россия.



АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР, АКТЕР (США)

Родился 30 июля 1947 года в Граце (Австрия). С 15-ти лет занялся культуризмом. В 1966 стал «Мистером Европа» среди юниоров. Переехав через год в США, шесть раз подряд становился «Мистером Вселенная», чемпионом мира среди профессионалов. В 1969 снялся в кино под псевдонимом А. Стронг. Учился в университетах Калифорнии и Висконсина (магистр экономики). Снимался в телесериалах «Счастливой годовщины и прощай» («Happy Anniversary and Goodbye») и «Улицы Сан-Франциско» («The Streets of San Francisco»). В 1976 оставил спорт, но пропагандировал бодибилдинг в док. ф. «Накачивая мышцы» («Pumping Iron»), в 4-х книгах. С 1989 возглавляет Совет по физическому воспитанию при президенте США. С 1986 женат на журналистке Марии Шрайвер, племяннице семьи Кеннеди.

1969: «Геркулес в Нью-Йорке» («Hercules in New York»). *1973:* «Долгое прощание» («The Lond Goodbye»), реж. Р. Олтмен. 1976: «Оставайся голодным» («Stay Hungry»), реж. Б. Рейфелсон. *1978:* «Негодяй» («Кактус Джек») — «The Villain» («Castus Jack»). *1979*: ТВф «Любители копаться в грязи» («Scavenger Hunt»). *1980*: ТВф «История Джейн Менсфилд» («The Jayne Mansfuld Story»). *1981*: «Конан-варвар» («Conan the Barbarian»), реж. Дж. Милиус. *1984:* «Конан-разрушитель» («Conan the Destroyer»), реж. Р. Флейшер; **«Терминатор»** («The Terminator»), реж. Дж. Кэмерон. *1985:* «Рыжая Сонья» («Red Sonja»), реж. Р. Флейшер; «Коммандо» («Commando»). *1986*: «Нечестная сделка» («Raw Deal»). *1987*: «Хищник» («Predator»); «Бегущий человек» («Running Man»). *1988*: **«Красный полицейский»** (в нашем прокате — «Красная жара», «Red Heat»), реж. У. Хилл; «Близнецы» («Twins»), реж. А. Райтмен. *1990*: «Полный возврат памяти» («Total Recall»), реж. П. Верхувен; «Детсадовский полицейский» («Kindergarten Cop»), реж. А. Райтмен. *1991*: «Терминатор 2: Судный День» («The Terminator 2: Judgment Day»), реж. Дж. Кэмерон; реж. к/м ТВ ф. «Переключение каналов» («The Switch»).

С. Кудрявцев

«Белые ночи», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин. Киноассоциация «Ленфильм». 1991.

Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер Л. Квинихидзе. Оператор Э. Розовский. Художник Л. Шилова. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор И. Вигдорчик.

Роли исполняют: А. Матюхина, В. Любшин, Н. Еременко, Г. Польских, В. Усанов и другие.

«Божья тварь», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин. Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества, киностудия «Глобус» при участии Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. 1991.

Автор сценария С. Дернов. Режиссер Г. Данелия-Юркова. Оператор С. Филиппов. Художник Н. Емельянов. Композиторы А. Укупник, С. Челобанов. Звукооператор Л. Вейтков.

Роли исполняют: С. Шакуров, З. Александриди, С. Челобанов, Л. Ярмольник, Данечка Кучменко, И. Шмелева, Аня Генисаретская, В. Губанов, Ю. Звягинцев и другие.

«Большое золото мистера Гринвуда», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 09 мин.

ТО «Евразия» Свердловской киностудии. 1991.

Автор сценария Г. Бокарев. Режиссер И. Резников. Оператор С. Гаврилов. Художник С. Перцев. Звукооператор Б. Ефимов.

Роли исполняют: В. Борисов, А. Яковлев, И. Агафонов, А. Буреев, Е. Люкшинова, М. Макарова, А. Мамбетов, Д. Козлов и другие.

«22 июня, ровно в 4 часа...», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

Киностудия «Ладога» киноассоциации «Ленфильм». 1992.

Автор сценария В. Трунин. Режиссер Б. Галкин. Оператор И. Богданов. Художник Е. Галкина. Звукооператор А. Шульга.

Роли исполняют: С. Паршин, И. Розанова, А. Шуранова, А. Паршин, С. Арцыбашев, А. Белова, П. Белова, Б. Галкин, В. Галкин, Л. Гурова, Н. Крюков, Н. Дикарева, Е. Евзерова-Стародуб, В. Ермилов, В. Захарьев, Е. Леонов-Гладышев, К. Титов, Б. Батуев, С. Волкаш, А. Галкин, Т. Лисицына, М. Сенькина.

«Двое на канапе», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.

Производство «Фильм Мольер» (Франция). 1979.

Автор сценария и режиссер Марк Камолетти. Оператор Филипп Теодьер. Художник Жермен Камолетти. Композитор Джефф Джордан.

Роли исполняют: Мишель Галабрю, Марина Влади, Жан Лефевр, Лорен Брако и другие.

«День любви», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин. Одесская киностудия, ТО «Алан», 1990.

Авторы сценария Г. Елисаветский, Ю. Манусов, И. Побережский. Режиссер А. Полынников. Оператор А. Повзнер. Художник В. Гидулянов. Композиторы Г. Черкасов, В. Голубец. Звукооператор Э. Гончаренко.

Роли исполняют: А. Болтнев, А. Назарьева, А. Смоляков, С. Газаров, С. Чернов, Т. Бедова, А. Иваницкая, В. Наумцев, Р. Ангельчук, Л. Перфилов, И. Шарапов и другие.

«Дикое поле», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин. Кинокомпания «Екатеринбург», ТО «Евразия» при участии Ростовской-на-Дону студии кинохроники. 1991.

Автор сценария и режиссер Н. Гусаров. Оператор Б. Шапиро. Художники В. Панфилов, А. Сухих. Композитор С. Сидельников. Звукооператор Н. Шестакова.

Роли исполняют: Б. Рубашкин, В. Антоник, М. Алимова, Н. Гусаров, О. Корчиков, В. Голубенко, Л. Сердюк, М. Утепбергенов, Н. Шевкуненко, Ю. Алексеев, О. Пьянков, Б. Ватаев, В. Мелехов.

«Когда опаздывают в ЗАГС...», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.

Студия «Отечество» и центр «Мотек». 1991.

Автор сценария В. Бахнов. Режиссер В. Макаров. Оператор А. Сикорский. Художник Н. Терехов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Е. Терехов.

Роли исполняют: И. Муравьева, И. Ульянова, М. Светин, Р. Ткачук, С. Зуев, И. Феофанова, В. Демченко, И. Ливанова, В. Немешаев, В. Ковальков и другие.

«Коктейль-мираж», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.

Студия «Асмарал». 1991.

Автор сценария Т. Антонова. Режиссер и художник Т. Дзасохова. Оператор Л. Калашников. Композитор П. Быков. Звукооператор И. Любченко.

Роли исполняют: Л. Лютвинский, А. Трофимов, А. Шейнин, А. Ромашин, Т. Васильева, Е. Стриженова, Б. Романов, Б. Хмельницкий, Г. Мартиросян, О. Казанчеев, С. Аристов, С. Гинзбург и другие.

«Любофф» (по повести Л. Давыдычева), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 07 мин.

Пермская студия детских и юношеских фильмов. 1991.

Автор сценария и режиссер Ю. Торохов. Оператор С. Проскуряков. Композитор И. Ануфриев. Звукооператор В. Персов.

Роли исполняют: В. Сергеев, Л. Аникеева, Е. Олонцева, А. Верхоланцев и другие.

«Маленькая воровка», 11 ч. Продолжительность фильма 2 часа 00 мин.

Производство «Орли фильм», «Ренн Продюксьон», «Фильм дю Каросс Седи» (Франция). 1988.

Авторы сценария Франсуа Трюффо, Клод Живрэ. Режиссер Клод Миллер. Оператор Доминик Шапюи. Художник Жан-Пьер Когут-Свелко. Композитор Ален Жоми.

Роли исполняют: Шарлотта Гэнсбур, Дидье Безас, Симон Де Ла Брюсс, Клотильда Де Бейсер, Рауль Биллере, Шанталь Банлье, Натали Кардон и другие.

«Между воскресеньем и субботой», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.

Студия «XXI век», ассоциация «Инвест-1». 1991.

Автор сценария и режиссер А. Салбиев. Оператор Т. Зельма. Художник Н. Салимоненко. Звукооператоры О. Соломонов, С. Козлов.

Роли исполняют: И. Климова, В. Степашкин, А. Салбиев, В. Глаголева, Э. Марцевич, Н. Фатеева, Ю. Шлыков, С. Лазарук, А. Дементьев, В. Чернышова, Ф. Марцевич, Н. Зельма, Т. Зельма, В. Жеглова, О. Дупак и другие.

«Меченые», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 06 мин. Киноассоциация «Ленфильм». 1991.

Автор сценария А. Романов. Режиссер В. Сорокин. Оператор И. Марков. Художник М. Гаврилов. Композитор С. Важов. Звукооператор А. Шихов.

Роли исполняют: А. Нилов, С. Варчук, Ю. Лауциньш, Е. Старостина, М. Звонарева, В. Белоусов, В. Лобанов, Э. Булгаков, А. Журавлев, С. Цепов, А. Бухвалов, В. Горьков и другие.

«Ночные забавы», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин. Студия художественных телефильмов, ТПО «Союзтелефильм» при участии ТПО «Паритет». 1991.

Авторы сценария В. Мережко, М. Мережко. Режиссеры В. Краснопольский, В. Усков. Операторы В. Минаев, В. Якушев. Художник В. Донской. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Ф. Джапаридзе.
Роли исполняют: Е. Евстигнеев, А. Колкунова, И. Алферова, А. Филозов, В. Гафт.

«Очаровательные пришельцы», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 09 мин.
Культурно-досуговый кооператив «Орфоэпия». 1991.
Автор сценария В. Строгин при участии Н. Фомина. Режиссер Н. Фомин. Оператор А. Климачев. Композитор В. Золкин. Звукооператор Г. Пильщик.
Роли исполняют: А. Пятков, И. Малышева, А. Кулямин, Р. Рязанова, Р. Филиппов, Т. Спивак, А. Белявский, А. Панкратов-Черный, И. Феофанова, Н. Фомин, Ю. Живейнова, А. Скорякин, Н. Шевкуненко.

«Похищенная», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «Фрайз Энтертейнмент» (США). 1986.
Автор сценария и режиссер Говард Аведис. Оператор Том Денов. Композитор Рон Джонс.
Роли исполняют: Барбара Крэмптон, Дэвид Нотон, Гарри Вуд, Ким Ивенсон, Джимми Уолкер и другие.

«Призраки зеленой комнаты» (по повести Дж. Б. Пристли «Дженни Вильерс»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Киностудия «Ялтафильм», кинообъединение «Флок» совместного советско-индийского предприятия «Совиндпред». 1991.
Автор сценария Е. Смирнова. Режиссер Ю. Борецкий. Оператор В. Дмитренко. Художник Б. Комяков. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор В. Каплан.
Роли исполняют: В. Тихонов, И. Скобцева, А. Тихонова, Д. Писаренко, А. Пономарев, Р. Филиппов, Ю. Саранцев, В. Беляков, Н. Меньшикова, А. Фроловцева, П. Винник, Г. Колчицкий, А. Карапетян, И. Пушкарев, Г. Плаксин, Н. Крачковская, В. Прохоров, В. Неяченко.

«Ребус», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Производство «Пеа-фильм» (Италия) — «Текиса-фильм» (Испания) — «Рапид-фильм» (ФРГ). 1969.
Авторы сценария Пьетро Кателла, Марио Росси, Хосе Г. Массео, Хуан Кесарабеа, Серджо Донати, Леонард Мартин. Режиссер Нино Занчини. Оператор Сесилио Панагуа. Композитор Луис Энрикес Бакалов.
Роли исполняют: Лоренс Харви, Энн Маргарет, Пепе Кальво, Иван Десни, Камилла Хорн, Альберто Де Мендоза.

«Сердца трех» (по одноименному роману Джека Лондона), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 57 мин.
Киевская киностудия имени А. Довженко. 1992.
Авторы сценария Р. Фурман, О. Колесников. Режиссер В. Попков. Оператор П. Небера. Художник С. Бржестовский. Композитор О. Кива.
Роли исполняют: В. Шевельков, С. Жигунов, А. Хмельницкая, Р. Котанджян, Г. Гирдвайнис, А. Масюлис и другие.

«Сквозь время», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Производство «Си-Ди-Эй» (Англия). 1985.
Авторы сценария Джон Гроувз, Кент Уолвин. Режиссер Джон Хаф. Оператор Эрнст Винкзе. Композитор Станислас.
Роли исполняют: Нил Диксон, Алекс Хайд-Уайт, Фиона Хатчинсон, Питер Кашинг, Уильям Хуткинс и другие.

«Стенка на стенку», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 53 мин.
Производство «Нью Уорлд Пикчерз» — «Доналд Боуренс Пикчерз» (США). 1984.
Автор сценария Джэт Ринк. Режиссер Фриц Кирш. Оператор Вилли Карант. Художник Крэг Стёрнс. Композитор Джонатан Элиас.
Роли исполняют: Джеймс Спейдер, Ким Ричардс, Пол Моунз, Мэтт Кларк, Клодет Нэвинс, Оливия Бэрэш, Роберт Дауни-мл., Панчито Гомес, Майкл Уайл и другие.

«Улыбка», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Киностудия первого и экспериментального фильма, киноассоциация «Ленфильм». 1991.
Авторы сценария Д. Лазарев, С. Попов. Режиссер С. Попов. Оператор Ю. Воронцов. Художник О. Тагель. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор И. Терехов.
Роли исполняют: Н. Львова, Г. Захурдаева, П. Кожевников, И. Никитин, Д. Бульба, В. Полетаев, Е. Важенин, Н. Рудик, В. Гоголев, Д. Шагин, А. Шевелев, А. Шафранский, В. Звороно, А. Блинов, В. Майоров.

«Цонинг», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.
Производство «Скала» (ФРГ). 1985.
Авторы сценария Ангелика Хаккер, Ульрих Кренклер. Режиссер Ульрих Кренклер. Оператор Николаус Штаркмет. Композитор Танджерин Дрим.
Роли исполняют: Хубертус Гертцен, Норберт Ламла, Вероника Вольф, Дитер Майер, Элеонора Вайсгербер, Райнер Фриб и другие.

«Чао, инспектор, или Вампиры», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
Производство «Виктория» (Белград) — «Авала-фильм» (Белград), TV Белград (Югославия). 1989.
Автор сценария Зоран Чалич при участии Драгана Чалича. Режиссер Зоран Чалич. Художник Райко Вукович. Композитор Войслав Костич.
Роли исполняют: Бата Живоинович, Боро Степанович, Никола Симич, Лидия Вукичевич, Жарко Радич, Йован Яничиевич, Драголюб Милошевич и другие.

«Человек в зеленом кимоно», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 12 мин.
Центр боевых искусств «Скифиппон», Одесская киностудия нового типа. 1991.
Автор сценария М. Джусойты. Режиссеры Т. Каргаев, Б. Кантемиров. Оператор В. Льянов. Художник К. Бзыков. Композитор А. Макоев. Звукооператор А. Нетребенко.
Роли исполняют: Н. Плиев, О. Кантемиров, И. Геркалиева, Г. Татонов, Т. Азиев, Т. Сабанов, А. Мажидлов, Д. Сулейманов, Ч. Засеев, Б. Магомедов, А. Оганесян, Н. Сомов, М. Икаев, И. Еналдиев, П. Вергунст и другие.

«Четверть часа по-американски», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Производство «Свани Продюксьон» (Франция). 1982.
Авторы сценария Филипп Галлан, Жерар Жюньо. Режиссер Филипп Галлан. Оператор Ален Дероб. Художник Ноэль Галлан. Композитор Жан Морлье.
Роли исполняют: Анемон, Жерар Жюньо, Жан-Франсуа Бальмер и другие.



Марлен Дитрих. Концерт. Материалы об актрисе читайте в номере



В последних номерах нынешнего года и в начале 1993 года читайте в журнале «ИСКУССТВО КИНО»:

Судьбы национальных культур.

Воспоминания об АРСЕНИИ ТАРКОВСКОМ.

АЛЕКСАНДР КАБАКОВ. Самозванец (роман).

ЮРИЙ ГАЛЬПЕРИН. «Блюз жестяных крыш» (роман).

Встречи с ВИКТОРОМ ШКЛОВСКИМ.

ИЛЬФ и ПЕТРОВ пишут СТАЛИНУ

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР и МИХАИЛ ЧЕХОВ.

Подборка материалов о МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ.

ИНГМАР БЕРГМАН. Образы (главы из книги).

Р. В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант («Фильм в журнале»).

РЫШАРД БУГАЙСКИЙ. Допрос («Фильм в журнале»).

ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.

ГЕНРИ МИЛЛЕР. Тихие дни в Клиши.
КШИШТОФ КЕСЬЛЕВСКИЙ. Декалог.



В 1993 году цена журнала по подписке:
1 месяц — 20 рублей, 3 месяца — 60 рублей, 6 месяцев — 120 рублей.
В розницу — цена договорная.
В розничную продажу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.